

DECIMA quinta letra de nuestro Alphabéto, y quarta en el número de las vocáles, cuya figura es un círculo. Pronunciase abriendo la boca, y formando con los labios su misma figura. Muchas veces es interjeccion, y sirve para explicar varios afectos: como de admiracion, O qué hermoso Templo! de exclamacion, O suma bondad! de dolor o compassion, O qué lástima! de indignacion, O ruin hombre! y de escarnio ó burla, usada ironicamente, O qué linda cosa!

La O se usa muchas veces para expressar el deséo: como, O llegue el dia, O quiera Dios.

Tómase tambien por artículo, que lleva y explica el vocativo: como, O gran Rey, ó gran Señor! Yo pido tu atención.

Sirve tambien de conjuncion disyuntiva: como, O rico, O pobre.

En términos de Arithmética la O significa el cero, cifra que no sirve ni cuenta sin la union de los numerales.

Los Ecclesiásticos llaman las OO à las siete Antiphonas que canta la Iglesia antes de la fiesta de Navidad, comenzando el dia diez y siete y acabando el dia veinte y tres: ... siete comienzan

excecatus. M. Agred. tom. 2. num. 761. Como todavia lo esperan oy los Judios, *obcecados* con el velo que obscurece sus corazones.

OBDURACION. s. f. Dureza ó porfía en resistir lo que conviene, obstinacion y terquedad. Es voz Latina, y poco usada. Lat. *Obduratio. Obstinatio.* Marq. Gob. lib. 1. cap. 22. De cuya *obduracion* tampoco parecia que se podia esperar enmienda.

OBEDECER. v. a. Hacer la voluntad del Superior que manda, sujetarse à él, y executar sus preceptos. Viene del Latino *Obedire*, que significa lo mismo, y tiene la anomalía de lo acabados en *ecer*: como Obedezca. Lat. O... *temperare.* Fuenm. S. Pio V. f. 2. Pero un án... mo altivo y para mandar, passa de los lími... tes de buen súbdito, quando ha de *obede...* Herr. Hist. Ind. Decad. 4. lib. 6. cap. 5. De... allí corria la tierra; y los Indios, por no *decevir*, se retiraban.

Obedecer. Se entiende tambien de alg... animáles, que ceden con docilidad à l... cuela, y al régimen que se les quiete ... para servirse de ellos: y assi se dice, ... caballo obedece al freno, à la mano, &c. *Obedire. Facilè cedere.*

Obedecer. Se dice tambien figuradame... los metáles, y otras cosas inanimadas ... do se logra reducirlas al fin para que ... nan: como la enfermedad obedece ... medios, el oro obedece al martillo. L... *Parére. Obedire.*

Hacerse *obedecer*. Tener entereza para ... ...lo que se manda. Lat. *Ser...*



El Sonido De 1979! presenta

COSAS QUE EMPiEZAN POR



O

Kevin Pearce traducción de **Kiko Amat**

Otra superproducción de **el terrror** para **El Sonido De 1979!**
***
La presente edición recopila (¡roba!) la traducción de
Something Beginning With O de **Kevin Pearce** realizada por **Kiko Amat**
y publicada en los números del cero al tres de
La Escuela Moderna

***
Las ilustraciones también proceden de la misma fuente.



Cosas Que Empiezan Por O

PREFACIO

"El joven andaba sin compañía, buscando entre la multitud con ojos hambrientos, oídos hambrientos tensos para oír, sin compañía, solo".
John Dos Passos, *USA.*

"Así que lo mod era un nuevo apogeo de la decadencia, pero al tiempo era trabajo duro, intenso, verdaderamente obsesivo, y ese es el tipo de atmósfera que produce buen pop".
Nik Cohn, *Awopbopabopaloobop Alopbamboom*.

¡Oh, Pioneros! "*O*" puede ser lo que sea para cualquier persona. Obsesivo, ofensivo, obstinado, onomatopéyico, obcecado, oscuro, original, un oasis. "*O*" lo que sea. Recordad esto.

La intención es recoger pistas, unir corrientes, pegar e iluminar. Nada de objetividad ni razón, solo cuenta lo subjetivo en un mundo donde los objetos pierden su significado y la razón es absurda. En cualquier "*O*" encontramos un número infinito de puntos. El levantamiento mod es solo un punto desde donde lanzarse; saltes de donde saltes ese podría ser perfectamente el punto final.

Descubre las claves, mira los eslabones, mira los cambios.



I. Contra Natura



CAPITULO 1

"La razón de que hubiera mods es porque había estrellas de rock".
David Bowie.

"Vivir mod es un eufemismo para definir el vivir limpio bajo circunstancias difíciles. Tienes tus propios valores, tus propias escalas temporales, tus propias unidades de existencia".
Pete Meaden.

La imagen mod ideal es un cuchillo de hoja dorada de seis pulgadas, un estilete de plata sólida, una navaja de empuñadura color perla. Todo es agudo, angular, recortado, afilado. No hay sobras, todo es funcional, inmaculado, preciso, puro.

El verdadero espíritu mod no tiene nada que ver con peleas en la playa, ejércitos de *scooters*, el lumpen mod tradicional. Los mejores mods tenían las mejores colecciones de discos, los mejores vestuarios, las mejores bibliotecas, las mejores mentes. ¿Qué mas?

Las raíces reales de la revuelta mod yacen en el mundo del modern jazz de los últimos años cincuenta, una extensión de los beats, aunque mucho más elegante que estos. Un alejamiento espectacular de lo que quedaba de los teds, aquellos monstruos zafios y zarrapastrosos, y de los fans del trad jazz en sus jerséis bolsudos, pantalones manchados de pintura, petos, chapas pacifistas y sombreros hongo abollados a lo Acker Bilk.

"Un chico de ojos verdes, pelirrojo, la piel pálida manchada de pecas… besando a una morena flaca en pantalones sport. Ropa y peinado insinúan bares existencialistas de todas las ciudades del mundo.
Ella pone un disco, be-bop metálico cocainoide.
Él lleva un jersey negro de cuello de cisne. Su cara fría, bella, narcisista. Ojos verdes y pelo negro. Él mira despectivamente a Johnny, la cabeza ladeada, manos en los bolsillos de la chaqueta, el ballet grácil de un matón de barrio".
William Burroughs, *El Almuerzo Desnudo*.

Los principales mods eran intelectuales. Leían a Kerouac, Burroughs y a los beats. Leían a Sartre, Camus y a los existencialistas. Lo tenéis ahí todo, en *El Extranjero*. Pete Meaden, una de las mentes más brillantes del pensamiento mod, decía que la idea mod iba de gente solitaria pasándolo en grande.

Los mods no encajaban bien y la gente no conseguía entender nada de lo que hacían. Ahí reside su belleza. Igual que en la "Estrategia de fuerza de los dos Clubs" de *One-Upmanship*, el libro de Stephen Potter, se trataba de "*ser el otro del otro*". Mantenles conjeturando, sigue moviéndote. ¿Eran los mods extremistas o conservadores? Sí y no, depende. Eran *snobs*, de humor cambiante, intensos, neuróticos y con el tiempo tendían a volverse más y más obsesivos.

Los mods estaban obsesionados con la ropa, la música, posiblemente con las drogas, libros y otros accesorios funcionales que utilizaban como extensiones de si mismos. Poco más les interesaba y en ellos se percibía una sensación de irrealidad, una repulsa tácita a la gente y los estándares civilizados, una indiferencia implícita hacia cualquier tipo de convencionalismos, de la misma manera que para el Johnny Angelo de Nik Cohn poco más existe que Little Richard cantando *Awopbopaloobop Alopbamboom*, y el Roquentin de *La Náusea* de Sartre sólo consigue una sensación de orden y belleza al poner algún viejo disco de blues. Todo lo demás es falso, repugnante.

En los libros de Nik Cohn encontramos algunas de las reflexiones mas intuitivas sobre el pensamiento mod, o la idea mod. El espíritu mod, su obsesión y su fanatismo, empapan toda la obra de Cohn. Lo tenéis ahí todo en *King Death*. Substituye ropas por muerte y Eddie es un *face*, uno de los mods más importantes, con su arte en estado puro, los pequeños detalles, las finuras especiales y los infinitesimales matices estilísticos.

Todo el multimillonario fenómeno setentas que fue *Fiebre Del Sábado Noche* empezó con un relato corto de Nik Cohn, *Another Saturday*, acerca de un *face* en otra época y otro lugar. Cohn se reiría al ser halagado por su conocimiento de la escena disco portorriqueña en Nueva York, pues él tan solo había escrito sobre sus propias experiencias con los mods de Shepherd's Bush.

El estilo mod era todo precisión: diseño aerodinámico para flacura de galgo, todo tenía de ser así. Se prestaba una atención extraordinaria al detalle. El pelo se llevaba corto, esculpido a lo francés (el llamado *french crew cut*), con el repasado justo a navaja en la nuca, posiblemente peinado hacia atrás desde el centro de la cabeza con algo de raya en medio. Habría un sencillo aunque llamativo traje de muaré con un par de aberturas laterales en los faldones de la americana, tal vez en azul marino, que llevarías de un lado a otro en una bolsa de bolera y que te pondrías con un polo Fred Perry o una camisa con el cuello abotonado o un jersey de cuello redondo, zapatos *brogues* de marca Church's, y a lo mejor un impermeable blanco o un abrigo *crombie* con *foulard* de cachemira y paraguas cerrado. Otra alternativa podía ser una chaqueta *monkey*, o algo de

ante o pana, *sta prest*[1], o levis, calcetines escarlata, zapatos *desert boots*[2] o Hush Puppies de piel girada, incluso botas de boxeo y camisetas ciclistas. Qué no llevar era tan importante como qué llevar.

A su vez el sonido mod originario complementaba su estilo de vida. El mundo caleidoscópico del modern jazz se componía de hard bop y West Coast cool, *hip* subterráneo, gafas de sol, humo, drogas, locura, Monk, Mingus, Miles, la MJQ, Coltrane, Pharaoh Sanders, Jimmy Smith, Gerry Mulligan, Mose Allison, Max Roach, Horace Silver, Lou Donaldson y el baptist beat.

Los mods se apropiaron de estos sonidos y nombres onomatopéyicos mientras los músicos hacían llorar a sus instrumentos con voces humanas: vitalidad, espontaneidad, actitud y emoción extrema. Todo encajaba. Los gráficos limpios, inmaculados y subvalorados de la Blue Note también.

> *"El Bop llevaba implícito un elemento claro de protesta social, no solo por ser música antagonísticamente inconformista, sino también por el hecho de que los músicos que la tocaban eran escandalosamente abiertos en lo que a su opinión de ellos mismos concernía. 'Si no te gusta no la escuches' era su actitud, cosa que me parece de lo mas racional".*
> Leroi Jones, 1962

Partiendo del *jazz* sólo un pequeño paso les separaba del blues, cuanto más oscuro mejor. De nuevo nos vienen ecos del *One-Upmanship* de Stephen Potter. Los mods odiaban la comercialización y siempre tenían que ser los primeros en oír algo, tener algo, saber algo, ser algo, hacer algo, y luego moverse.

Y del blues fue una progresión natural lo que les llevo al soul y al rhythm & blues, la música mod por antonomasia. Los mods desearon los últimos sonidos soul americanos, comprensiblemente incapaces de resistirse al ritmo, la belleza, la pasión, el ansia de descubrir algo nuevo. Explorando direcciones por estrenar, los prospectores se apropiaron también de ritmos jamaicanos y bailaron bluebeat y ska acabado de importar a los mejores clubes mod.

La música, desde luego, pegaba con las pastillas. Los mods tenían rhythm & blues americano rápido, duro y libertino, y con él sus cápsulas Drynamil o las llamadas azules francesas para mantenerles vivos, dedos chasqueando, mascando chicle, hay que moverse. La música proporcionaba la motivación mientras el *speed* daba la energía necesaria, multiplicaba la atención, todo lo que hacía falta. Todo encajaba.

---

[1] Pantalones con la raya marcada de fábrica que no requieren excesivo planchado (N.del T.)
[2] Aquí llamados *pisamierdas* (N.del T.)

Kerouac y la generación beat lo habían hecho antes, masticando inhaladores de benzedrina, sin dormir en días mientras escuchaban bop. Kerouac escribió *En El Camino* a máquina en un rollo de papel de teletipo de cien pies, en mitad de una explosión creativa de tres semanas inducida por la benzedrina. Neal Cassidy ni tan solo necesitaba benzedrina con su *speed* interno natural y sus propias necesidades demenciales.

El Drynamil reducía el deseo sexual de los mods, y no solo eso, sino que dejó de interesarles, eran seres asexuados, demasiado absortos en ellos mismos. Ese es el lado subversivo de lo mod. Los mods eran libres, sin ataduras emocionales, rechazaron la presión de emparejarse como sus coetáneos, tal vez para morir solos, como Pete Meaden en su casa paterna de las afueras, en completo anonimato, sí, ¿y qué? Los mods, más que ninguna otra subcultura, lucharon para destruir la unidad familiar. Sin sexo, sin niños, sin futuro.

Para las chicas esto fue algo mas difícil. Deambulaban con los chicos pero bailaban solas, y con el tiempo se volverían más andróginas y su aspecto más parecido al de los chicos, limpias, delicadas, solemnes, su cabello cada vez mas corto, ese peinado minúsculo a lo Jean Seberg. Pete Meaden dijo que las enfermeras eran las mejores mods del mundo, por ser gente práctica y llevar el pelo corto. La idea mod es precisamente eso.

Los mods eran como urracas. Pillaban lo mejor de cada cosa en lugar de adoptar los peores aspectos de América. Los mods adoptaron y adaptaron aspectos del estilo italiano y francés, con el influjo del continente que les llegaba vía los álbumes de la MJQ. Iban a ver películas de la nueva ola francesa, Godard y Truffaut, y les volvía locos Jean Seberg, leían literatura francesa moderna, los existencialistas, y sobre todo Francoise Sagan por ser guapa, joven, inteligente y amante del *speed*, el whisky y el jazz. Las primeras heroínas de Francoise Sagan eran tan inquietantes como los mods, con su fatalismo y sus aires de lo-que-tenga-que-ser-será. Lo tenéis todo ahí también en los primeros libros de Shena MacKay. La indiferencia y la rebelión desafecta contra los convencionalismos, pasividad y protesta: como una contradicción viviente. Lo surreal y lo *tan* real viajando de lado.

> *"Abigail vio a Eugene primero. Estaba parado al lado del puesto de libros de Charing Cross y llevaba pantalones estrechos de pana verde, gabardina blanca y botas de ante. Ella se le paró al lado y pasaron al menos dos minutos hasta que él la vio. Cuando lo hizo sus ojos vagos se encendieron y sonrió, escurridizo como un gato".*
>
> Shena MacKay, *Dust Falls On Eugene Schlumburger*.

Luego los mods descubrieron la movilización perfecta en la *scooter* italiana. Las líneas suaves, limpias, pulcras se fundían a la perfección con la filosofía mod y les permitía el ir de A a B estilizadamente. Para el espanto de algunos los mods no tenían interés alguno en comprarse un gran coche, un motor potente que simbolizara masculinidad y éxito. Los mods no tenían nada que demostrar. Los originadores de lo mod estaban más interesados en zapatos que en peleas, pero aun así siempre hubo ese elemento de ultraje, de tradición bandolera y flirteos con el bajo mundo. En *Performance* el desalmado gangster Chas tenía pinta de verdadero *Face*, y en la vida real Phil *The Greek*, uno de los mods más respetados, apareció en *Ready Steady Go!* blandiendo una escopeta de cañones recortados cargada.

Circulan historias sobre *The Firm*, una banda de mods mutantes judíos del East End con predisposición hacia lo absurdo y totalmente metidos en música, ropa, drogas y especialmente en destrozos. Estuvieron involucrados en toda clase de proezas: quemar el Speakeasy, agredir al amo y señor de Sire, Seymour Stein, lanzar cubos de agua sobre la gente en el UFO. Salían por ahí con Hendrix antes de que nadie le conociera y pusieron a la venta los primeros y mejores piratas, *Live At The Albert Hall* de Dylan y *Get Your Ya Yas Out* de los Stones. De una manera o de otra hicieron una fortuna a costa del *underground*. Hacían su propia ley.

A veces la agresión se utilizaba de forma positiva. Los mods se aliaron con los taxistas para poder echar a Sir Oswald Mosley de las calles cuando el líder fascista planeaba un discurso de retorno a la escena en el mercado de Railton Road de Dalston, en el East End, en julio de 1962. Las cámaras captaron el momento clásico en que Mosley está de rodillas intentando desesperadamente impedir que un mod le dé una patada en la cabeza.

Lo mod creció sin freno hasta que alcanzó la etapa de banda juvenil. George Melly dijo que en grupo parecían una jauría de comadrejas, como algo salido de *El Viento En Los Sauces*: *"Todo en ellos era limpio, bonito y escalofriante: gafas de sol negras, peinados Nerón, botines Chelsea,* pullovers *de cuello en V encima de jerséis de cuello de cisne,* scooters *y transistores relucientes. Incluso sus armas ofensivas eran bonitas: martillitos y destornilladores"*. La comercialización anunció la muerte espiritual de lo mod. Los medios de comunicación lo hincharon todo hasta convertirlo en una inmensa broma. Todo el mundo acabó metido en el espectáculo: Carnaby Street, *Swinging London*, batallas en la playa, el *Underground De Mediodía* en Tiles. Muchos se quedaron con la idea equivocada.

"Sería vulgarizada, pervertida, traicionada. Cien contra uno, sus nuevos profesionales no compartirían aquellos principios elevados y acabarían vendiéndola al mejor postor. En busca de categoría y dinero rápido olvidarían su significado real y la llenarían de ardides publicitarios".
Nick Cohn, *King Death*.

Se dijo que algunos lo vieron venir y desaparecieron en el olvido de desconocidos bistrós parisinos en busca de los horizontes perdidos del existencialismo. Otros dijeron que la hora había llegado y organizaron una carga de *scooters* final contra las puertas del palacio de Buckingham. Otros simplemente descendieron al jipismo y allí se anquilosaron. Otros se agarraron al soul. El espíritu seguía con vida.

CAPITULO 2

“Era espléndido, sencillamente espléndido, amigos, el modo en el que este chico veía los caballos llegar antes de hacer la apuesta”.
Stevie Smith, *Novel On Yellow Paper*.

“Los mods para mí eran la revolución, el grupo revolucionario, eran el Viet-Cong en Camboya, ¿sabes? Hay un ejercito de Vietnam del Norte que son las tropas imperturbables, y luego esta el Viet-Cong que son como los mods, son los que han luchado todo el tiempo. Nunca le han fallado a su bando, nunca han recibido refuerzos, siempre han combatido en minoría contra el vasto blindaje del ejercito americano”.
Pete Meaden.

A medida que lo mod subió a la superficie los mods originales empezaron a mirar horrorizados al advenedizo lumpen mod merodeando por sus dominios, saltando al son del soul empapado de sudor de Jimmy James & The Vagabonds y Geno Washington y la Ram Jam Band.

Pete Meaden dijo que Jimmy James tenía la mejor voz habida y por haber. Meaden tenía un interés personal en él. Jimmy James & The Vagabonds eran su segundo intento de monopolizar el mercado mod. El primero habían sido los Who.

Por aquel entonces Meaden creía que el movimiento mod subterráneo necesitaba de un punto focal, así que adopto a un prometedor y desorientado joven grupo de R’n’B y les enseñó a ser mods. Los vistió en auténtica ropa mod, les dio todo lo necesario, escribió de *speed* un par de auténticos himnos mod para ellos y les aseguró como grupo residente para las noches del martes en el Marquee. Cuando la gente empezó a prestar atención Meaden les perdió en favor de dos hombres de negocios. Entonces Meaden volvió a lo básico con el endurecido R’n’B mod purista de los locales Jimmy James & The Vagabonds hasta que todo el mundo dejó de prestar atención.

Los Who en realidad solo imitaban a los mods. Los Small Faces, en cambio, eran de verdad. Su talla era la perfecta y salían de las filas mods, eran divertidos, eran gente corriente y eran grandes estrellas del pop, aunque no había ni obsesión ni rareza. Todo el mundo conoce a los Who y los Small Faces,

pero hay muchos más detrás del levantamiento mod. Así como hubo un "My Generation" hubo también un "My Degeneration". Los Eyes lo tenían todo. Guitarras discordantes y estridentes con sonido metálico y sentido del absurdo. Llevaban increíbles camisas decoradas con ojos malignos cosidos y cantaban canciones sobre placer inmediato y chicas con abrigos de ante gris y almas en llamas. Los Creation, por su parte, residían en el extremo pop art experimental del mercado mod. *"Nuestra música es roja – con destellos púrpura – "*, decía Eddie Phillips de los Creation. Eddie Phillips llevaba un gran peinado y el mejor sonido de guitarra del mundo; rasgaba las cuerdas con un arco de violín y se lanzaba a producir improvisaciones de *feedback* y fraseo abstracto. Los Creation tocaban blues magullado y pop extravagante. Su primera incursión discográfica, "Making Time", fue urgente y honesta. La canción era agresiva y pendenciera, articulada: *"¿Porqué tenemos que seguir siempre cantando la misma canción?"*.

En directo los Creation eran un continuo movimiento que tenía su clímax en un *action painting* que acababa siendo quemado ceremoniosamente. Gracias de este calibre coincidían con las de los Flies meándose encima de la audiencia en el *14 Hour Technicolor Dream* del Alexandra Palace, dos individuos en un sofá leyendo el periódico en el escenario mientras tocaban los Subway Sect o los Einsturzende Neubaten y sus cómplices machacando el escenario del ICA con martillos hidráulicos.

En los sesenta, los Creation se mantuvieron completamente *underground*. Eran pioneros, exploradores, solos ahí fuera. Sacaron una serie de singles producidos por Shel Talmy y acabaron siendo versionados en los setenta por lumbreras del punk rock como los Pistols y los Jam. Asimismo, tanto Johnny Rotten como Paul Weller escogerían tocar canciones de los Creation en la radio, los Jam llegando incluso a utilizar un single suyo como parte del collage que adornaba la hoja interior del *All Mod Cons*. Extrañamente fueron Boney M, aquellos decanos de la disco MOR, los que tuvieron el mayor éxito con "Painter Man", el himno de nueva escuela de arte de los Creation: *"Aquí es donde esta el dinero. El arte clásico ha pasado a la historia"*.

En los ochenta grupos *underground* como los TV Personalities, Times y Biff Bang Pow! se obsesionaron con los Creation y astutamente se apropiaron de aspectos de la revuelta mod de los sesenta y de la explosión punk rock de los setenta. Todo encajaba.

"Hablamos de un tipo de pop duro que pudo haber sido prevalente en los sesenta, pero que habrías vuelto a escuchar comprando los discos adecuados del 77 al 79, el mismo tipo de pop, la misma sensibilidad sacada a relucir con sonidos ligeramente distintos. O sea, ni se te ocurra decirme que los Clash no tienen la misma sensibilidad que los Creation, porque sí la tienen: es ruido y es pop".
Joe Foster, Creation Records, octubre del 1984

Los Action residían en el extremo *dandy*-llamativo-lechuguinesco del mercado mod. Cuando los Action llegaban a un pueblo todos los mods locales se reunían para acompañarles en un desfile de *scooters* hasta la sala del concierto. Su cantante Reggie King llevaba un gran peinado y tenía la mejor voz que ha existido jamás. Cantaba soul tan dulcemente, tan suavemente, y con la ocasional huella de acento desclasado londinense, que todo era extrañamente natural, nunca forzado, todo fluía. Los Action llegaron a tocar el sonido Motown de los mods con tal *panache* que hasta Berry Gordy se sentó y aplaudió.

Al hacer la versión de "Just Once In My Life" de Spector, Goffin y King los Action superaron sin esfuerzo la de los Righteous Brothers en la carrera del soul de ojos azules, y sus canciones propias llevaron el rollo soul un poco mas allá, con sus espectacularmente naturales harmonías vocales y su sonido de Rickenbacker. En los sesenta los Action fueron los grandes desconocidos.

Incluso grabaron un álbum que finalmente sería abandonado, a pesar de que la revista *Rave* llegó a lanzar un concurso para escoger la portada del disco. A principios de los ochenta los Action encontraron un publico apreciativo completamente nuevo cuando Edsel sacó el recopilatorio *The Ultimate Action* con notas de portada de Weller incluidas.

A finales de los ochenta una madre fue al Erith College, en el sur de Londres, a una escuela para adultos subvencionada por el gobierno, y allí se encontró con un señor extraño y pequeñito, un verdadero gentilhombre *dandy* del *Swinging London*, que argüía haber cantado con un grupo de joven. En su casa la madre mencionó a su familia que el señor se llamaba Reggie King. Su asombrado hijo le enseñó la portada de *The Ultimate Action*; *"Dios mio, es él"*, dijo. *"El cabello, el traje, todo"*. El auténtico Reggie King perfectamente conservado. La imagen, la voz, la figura. Podía no ser rico ni reconocido, pero había sido el mejor. Eso es lo que importa.

Reggie King, que habla como canta, dijo una vez: "*Hace poco estaba yo en el Dingwalls viendo a los Dr. Feelgood, ese nuevo grupo con su guitarrista demente de mirada fija, cuando de pronto Robert Plant se acercó a mi mesa acompañado de manager y séquito y dijo: 'Tu eres Reggie King. Siempre iba a verte. Erais los mejores'. Yo le podría haber dicho: 'Invierte algo de tu dinero en mí entonces' pero nunca me rebajaría de ese modo… Nunca me he exigido demasiado a mí mismo. Siempre he sido demasiado vago para eso*".

Los Action en directo eran lo mejor, mezclando lo último en soul de los Estados Unidos con canciones propias. Fueron de gira con P. J. Proby, y las actuaciones regulares de los Action en el Marquee se recuerdan con más cariño que las de los Who. Incluso los *posters* en crudo blanco y negro de los Action en el Marquee son mejores que los de los Who. Había un club en el Noroeste llamado The Place con el cual los Action estaban tan encariñados que escribieron una canción sobre no tener que volver a él nunca más.

Existe otro elepé producido por Pete Jenner, *The Action Speak Louder Than…* pero no son los verdaderos Action. Reggie King sale en la portada, pero en realidad no canta en el disco. *"Me fui y se acabó. Un grupo no puede seguir sin el cantante"*. Sin King a la voz, los Action se convirtieron en Mighty Baby, todo mostachos y excesos psicodélicos, mientras Reggie se quedaba en el lado soul, pasando desapercibido y sin defraudar a nadie. Se puso a trabajar con Giorgio Gomelsky y sacó un elepé en solitario para la United Artists en 1971 antes de desaparecer por completo. Después de una caída casi fatal por unas escaleras de piedra, Reggie King pasó años entrando y saliendo de hospitales, sufriendo amnesia y todo tipo de complicaciones. Cuando logró recuperarse desapareció de nuevo a su anonimato urbano, sólo, suficientemente fuerte para sobrevivir, manteniendo el misterio.

"Mejor que sigas creyendo en tus sueños, tío
Son todo lo que tienes, tus sueños
Todos te queremos, todos tus amigos
Mantén tus sueños ardiendo, para siempre,
Si, mantén esas llamas creciendo, tío"
Suicide, "Dreams".

CAPÍTULO 3

"Se quedó en sus antros con los suyos; los incurables, los chicos que sentían el ansia de descubrir algo".
Dorothy Baker, *Young Man With A Horn*.

"Cuando bailas la noche entera tienes la sensación de ser parte de algo"
The Jam, "Non-Stop Dancing"

Puede que la escena Northern Soul de los setenta no tenga demasiado que ver con el verdadero espíritu mod. Era regresiva, una marcha atrás, su reverso, muy anti-mod. Puede que la escena Northern Soul de los setenta tenga totalmente que ver con el verdadero espíritu mod. Era obsesiva, competitiva, siempre cambiante, totalmente mod.

Las verdaderas raíces de la escena Northern Soul yacen en el mundo mod crepuscular de clubes de soul raro esparcidos por las Midlands y el norte de Inglaterra, donde raro era mejor y lo más raro lo mejor. Al norte de Watford, alejados del interés de los medios de comunicación, auténticos fanáticos post-mod del soul crearon su propio *underground* basado en singles de soul desaparecidos, clubes especializados y *DJs* entregados. Del Twisted Wheel al Casino con "Soul a Go Go" de los Vibrations, Va-Vas, Richard Searling, "Tainted Love" de Gloria Jones, el Torch, Tony Jebb, "I Love You Baby" de Eddie Parker, Keith Minshull, "Landslide" de Tony Clarke, el Mecca, Ian Levine, "Job Opening" de los Del-Larks, Colin Curtis, "Call Me Tomorrow" de Major Harris. Nació una nueva mitología de *allnighters*, acrobacias, adrenalina, anfetaminas, saltos hacia atrás, *blazers*, pantalones anchos, zapatos *brogues*, un solo guante, un solo amor, bolsas de deporte, *floaters*, *stompers*, sudor, talco, toallas, parches bordados, insignias de clubes de fútbol, *cover-ups*[3], palmas, camaradería, "Mantén La Fe", una nueva religión.

[3] Discos con la galleta cubierta o con nombres falsos de artistas para confundir a competidores y mantener la singularidad del *DJ*.

Vestir elegante se convirtió en una consideración secundaria mientras que la música y el baile lo eran todo, eran los amores supremos. Ser el mejor bailarín y poseer las canciones soul más raras era de lo que iba el asunto y era todo lo que había que hacer. Pequeñas fortunas cambiaron de manos por singles de *soul* olvidados hacía tiempo. Buscadores de soul rastrearon tiendas de segunda mano, tenderetes de mercado y almacenes. Apareció el pirateo. Cundió el arte de quedar siempre por encima de los demás.

Y entonces la inevitable comercialización del fenómeno acabó apareciendo. Los recopilatorios Disco Demand de la PYE fueron grandes éxitos en el mundo del *overground* y recién llegados al Casino tomaron las riendas del fenómeno, con lo que los estándares empezaron a caer. Cuando los de estupefacientes aparecieron, los devotos de verdad continuaron su viaje, se fueron al sur, volvieron al *underground* de nuevo, lo que fuera. A finales de los setenta muchos se pasaron al jazz-funk. En los ochenta algunos se convirtieron al modern soul uptempo de calidad, y muchos más se engancharon al house. Todo encajaba. Los compases incesantes, los ritmos subliminales, los sonidos *underground*, las importaciones oscuras, la piratería, la energía artificial, toda una mitología a estrenar.

Así pues, sólo hay dos tipos de música: la grande y la no-grande. Conviene saber discernirlas. Conviene ser atrevido. Alguien que intencionadamente se ciñe a solo soul, solo house, solo rock, solo reggae, se pierde mucho por voluntad propia.

El eterno iconoclasta Mark E Smith de los Fall escribió “Lie Dream Of A Casino Soul” sobre aquellos eventuales del Casino que aceptaban cualquier cosa asociada con la escena Northern Soul mientras se perdían los demás sonidos que revoloteaban a su alrededor: Can, Stooges, cualquier cosa. Puede aplicarse también de manera inversa: toma lo mejor, olvida lo demás.

CAPÍTULO 4

"Cuando saqué un disco por primera vez me sentí como un rebelde ignorado que sólo quería desquitarse de todo el mundo y decir cómo eran las cosas en realidad. Pensaba de veras que grabando un disco haría que todo fuera bien de repente. Pero ahora veo lo engañado que estaba, y cómo los ideales pueden ser absorbidos y transformados en modas pasajeras".
Richard Hell, *The Face*, abril de 1983.

"No nos gusta el pelo largo, no llevo pantalones de campana, no trabajo, speed, eso es lo único que quiero"
Sex Pistols, "Seventeen"

El punk rock fue un estado mental, una forma de vida, algo de lo que formar parte. Representó una sacudida, un grito de alerta, una llamada a las armas, algo por lo que luchar. Al final acabó siendo una farsa ridícula, y mucha gente se quedó con la idea equivocada. Mucha gente lo distorsionó, lo desfiguró y abusó de él.

En la época pre-punk había gran música disco, gran pop comercial y grandes estrellas del pop. En la época pre-punk también había súper-grupos horribles, festivales al aire libre y rock de grandes estadios. No existía un *underground* inglés floreciente ni ninguna reacción desde las raíces.

El punk rock nació de la frustración, del aburrimiento, de la alienación. Era para marginados, para inadaptados. Aquel era *su* levantamiento, muy distinto de la cultura de clubes de los 80 donde todo estaba aceptado y se adaptaba a la sociedad. El punk rock era para los que habían sido apartados de esa sociedad, para los que percibieron que el mundo no tenía sentido.

El punk rock le dio un sentido a la vida, y proporcionó la ocasión de crear nuevas verdades y hacer nuevas reglas. El punk rock era una pasión absorbente por vivir y un deseo obsesivo de enfrentarse a una muerte inminente. Desespero y celebración, destruir y crear, nuevas contradicciones vivientes.

A primera vista, el *punk rock* era moda de alta costura y grandes negocios, una explosión consumista. Como Mark Perry predijo, se extendió a través de los chavales en las discos, en las gradas del fútbol, hacia los chicos que vivían en los barrios periféricos de viviendas subvencionadas. Chaquetas de cuero, pelo en

punta y pantalones estrechos eran el paso siguiente después de los *Oxford bags*[4] y los chalecos de lana. Un poco de escándalo y violencia sugerida, insinuada, algo con lo que alarmar a los padres.

Pero, ¿quién inventó el punk rock? ¿A alguien le importa? Apareció en el momento adecuado, generó una cantidad tremenda de energía creativa y afectó a muchísima gente. Muchas de las ideas y los ideales hacía tiempo que flotaban en el aire, y algunos de ellos cuajaron. Eso es lo que importa.

Hubo dos personajes, Malcolm McLaren y Bernard Rhodes, que usaron el pop para descargar su venganza por todos los sueños frustrados a lo largo de los años. Es significativo que no escogieran el teatro o el cine, la pintura o la escritura, sino la música pop. Habían pasado por mucho, aprendido mucho, y aún les quedaba algo que querían expulsar, aún necesitaban desahogarse con algo. No importa demasiado cual de los dos patrones del punk hizo qué cosa, quién pensó en esto, quién manipuló más.

Los dos patrones del punk habían sido educados en los sesenta como mods. Absorbieron el marxismo, el dadaísmo, el situacionismo [*sic*], todos los grandes movimientos, y llevaban todo eso revolviéndose en su interior. Esas cosas necesitaban una vía de escape, y ambos necesitaban canalizar su energía; sólo hacía falta una excusa para materializar sus fantasías. Así que después de un intento fallido con los New York Dolls, Malcolm cultivó a los Sex Pistols, y a su vez Bernard apadrinó a los Clash.

Como verdaderos mods, los patrones del punk saquearon de aquí y de allá. Cogieron lo mejor de cualquier parte. Naturalmente, todo estaba lleno de iconografía mod. Los primeros Sex Pistols, antes de su posterior impacto universal, eran como pequeños mods de novela de Dickens; aquellos golfillos ingeniosos tenían el instinto mod natural, el *speed*, el pelo corto, los *Hush Puppies*[5], los pantalones estrechos y el odio patológico hacia los hippies.

> *"Hace dos semanas que no veo a un solo hippie ¡Eso es algo! Eran tan complacientes. Dejaban que todo —la cultura de las drogas— les resbalara alrededor. Se pasaban el día fumados y adormilados: 'Si, tío, paz y amor, no dejes que nada te afecte. Deja que te pase por encima y no hagas nada para pararlo' ¡Nosotros decimos que unos cojones! Si algo te ofende, haz que pare. Tienes que hacerlo o acabas volviéndote apático y complaciente también"*
> Johnny Rotten, *Melody Maker*, noviembre de 1976.

---

[4] Pantalones absurdamente anchos en toda la pernera (que no en la cintura) muy populares en la Inglaterra de los setenta.

[5] Clásica marca de zapato inglés de piel girada.

Los Sex Pistols tocaban viejas canciones mods y plagiaban la naciente escena new wave de New York: Television, Richard Hell & The Voidoids y Patti Smith, los proto-punks. De ellos sacaron la imagen y el humor: el cabello puntiagudo, las camisetas rasgadas, los eslóganes y los diseños geométricos, las neurosis, la sensación de que falta algo, así que mejor que empieces a crear algo tú mismo.

"*Si te inventas a ti mismo, te amas a ti mismo*", dijo Richard Hell. "*Ése es el mensaje definitivo de la nueva ola: si acumulas el coraje suficiente, puedes inventarte a ti mismo completamente. Puedes ser tu propio héroe*".

Los Sex Pistols abrieron las compuertas de la inundación. De repente había bandadas de nuevos grupos pugnando para conseguir algo de atención, desesperados por crear algún tipo de impacto. En general su música era intensa e inmediata. Era fundamentalmente melódica, rápida y agresiva, como los estallidos originales del maníaco ruido mod. De la misma manera, los primeros *faces*[6] de la escena eran puristas, *snobs*, igual de elitistas que los primeros mods, desesperados por moverse y cambiar a otra cosa. Otros, como el *Bromley Contingent*, eran simplemente chavales de las afueras con ganas de provocar. El primer single de los incondicionales de la escena Siouxsie & the Banshees hablaba, muy apropiadamente, de un restaurante chino de comida para llevar que había en Chislehurst High Street.

Durante un tiempo las cosas sucedieron muy rápido y mucha gente se lo pasó en grande. Circulaban grandes cantidades de *speed* y muchos ojos emborronados de negro. El cabello se llevaba trasquilado salvajemente, cincelado para que encajara con el espíritu asexual y antagónico del momento. Los periódicos lo tenían fácil, y al poco tiempo lo convirtieron todo en una gran broma.

El punk rock también fue una manera de ir tirando, ya que creó innumerables oportunidades de empleo. William Broad, como tantos otros chavales de extrarradio con ganas de destacar, quería ser una estrella por encima de todo, y el punk le proporcionó el trampolín perfecto a la fama. Se reinventó a sí mismo con el nombre de Billy Idol, la estrella más bella del punk, una *pin-up* oxigenada haciendo morritos. Junto a Generation X creó unos cuantos grandes himnos adolescentes para pegar saltos que completó con algo de mitología instantánea a lo Mott The Hoople. Como empezaba a ser típico, "One Hundred Punks" inmortalizaba a los amigos y fans de Gen X, "los *ace faces* de mañana anunciados hoy", a la vez que evocaba el espíritu de los primeros seguidores de los Who, los *100 Faces*. "Promises Promises", a pesar del tono ligeramente irónico de la canción, capturó el espíritu de la explosión punk rock con letras así: "*Empezamos con guitarras y odio/Nos hicimos las camisetas con*

---

[6] El término proviene del slang mod y hace referencia a los principales mods, al sector que tomaba las decisiones y orientaba su cultura.

sprays y cuchillos/Nuestro cabello era corto/Decíamos lo que pensábamos". Ni siquiera los Sex Pistols o los Clash lo podrían haber dicho mejor.

Y, aunque todo el mundo conoce a los Pistols y a los Clash, en la explosión punk rock habían muchos más nombres: Grupos como Subway Sect, Buzzcocks, Wire, Prefects y las Slits eran pioneros del punk con una propensión alarmante hacia los grandes riesgos. De nuevo, estaban solos ahí fuera, así que exploraron nuevos territorios y le dieron la vuelta a algunas cosas. A su manera todos tenían unas pintas magníficas, y hicieron todo lo que hicieron también a su manera. Ellos fueron los que demostraron que el punk rock era algo más que tres acordes, unas botas grandes y rock'n'roll básico.

Quizás más que nadie, Mark Perry personificó el punk rock. Era puro cambio y puro azar. Era fascinante y frustrante. Era enigmático y errático. Estaba siempre al borde del éxito y la grandeza, pero siempre se las arreglaba para caerse y echarlo todo a perder. Dijo: *"No creo que la vida normal sea gran cosa. Creo que todo el mundo debería crear algo"*.

Después de los Sex Pistols las barreras entre artistas y público cayeron, así que Perry tomó la iniciativa y empezó *Sniffin' Glue*, el primer fanzine punk rock. Instó a todos los demás a que siguieran su ejemplo. Dijo: inundad el mercado, todos podemos hacer cualquier cosa que queramos. Como siempre, estaba en lo cierto, pero también se equivocaba. Al romper todas las barreras, empezaron a entrar los botarates. A veces, a menudo, destruir los mitos implica perder en control de calidad.

Con *Sniffin' Glue,* Perry pudo haber acabado con el oligopolio de los semanarios musicales, pero en lugar de eso decidió acabar con el fanzine y pasarse al pop. Su grupo Alternative TV resultó ser uno de los mejores. Aunque Perry acaparó los focos, su secuaz Alex Ferguson fue también un héroe a su manera, especialmente porque acabaría produciendo a los grupos de Postcard.

Como intérprete, Perry llegó a ser uno de los más convincentes e inventivos. Podía mostrarse abierto de una manera incómoda, cantar sobre arte y masturbación, decir que la vida era tan maravillosa como un resfriado. Sus especialidades eran la confrontación directa con el público y un flujo imparable y extraño de discursos concienciados.

> *"Estoy harto de vivir en un mundo donde un ted me puede apuñalar en la barriga solo por la forma en la que visto, estoy harto de vivir en un mundo donde puedo hacer un solo de guitarra como éste y quedarme tan fresco. Estoy harto de vivir en un mundo en el que llegan unos tipos del otro lado del Atlántico y tocan en el Rainbow y sacan discos en Elektra y Private Stock. Estoy harto de vivir cuando la gente escucha a esa gente del otro lado del Atlántico y nadie me escucha a mí"*
> Alternative TV, *Another Coke*, 16 de noviembre de 1977.

Si ATV se hubieran mantenido en el pop urgente y directo de "Action Time Vision" o el roots rock reggae de "Love Lies Limp" podrían haber barrido. Pero contrariamente, se desplazaron hacia la extraña experimentación improvisada de "Vibing Up The Senile Man" y los Good Misionaries, alienando a casi todo el mundo. Perry volvería más tarde de nuevo hacia el pop estructurado, pero sus impulsos autodestructivos impidieron que llevara nada a buen término.

> *"Algo de esto permanecerá, no lo sé, pero de ahora en adelante no contéis conmigo para vuestras listas/comparaciones/manifiestos. ¡Yo me pertenezco a mi mismo! Cuando tocábamos caos e improvisación, la gente me decía: "¿Por qué no tocáis "You Bastard"? y cuando tocábamos punk la gente me decía: "Por qué no tocáis "Vibing"? Vale. Ahora ya no toco nada, ¡así que callaros de una vez!*
> Mark Perry, 3 de febrero de 1982.

A pesar de sus ocasionales —y desafortunadas— incursiones en el rock de asistencia social, Mark Perry mantuvo intactos su integridad y misterio. Siempre había sido todo un personaje, con algo de filósofo en él a pesar de sus múltiples contradicciones personales. Dijo: *"Estar en un grupo es una de las cosas más restrictivas que se me ocurren. Es increíblemente aburrido. Todo está hecho, toda la escena rock, todo está delimitado, todos los conciertos están ahí, todo se ha hecho antes y nosotros lo estamos volviendo a hacer".*

Kevin Rowland dijo que la única manera de cambiar las cosas era pegarles un tiro a los que mandan. En el punk rock, sin embargo, no había nadie lo suficientemente comprometido para hacerlo. La política era una parte de la estética. Era algo diferente sobre lo que cantar. Los revolucionarios de verdad están demasiado metidos en política para preocuparse por la música pop. No obstante, algunos punk rockers combatieron contra los fascistas en las calles de Levisham, en el sur de Londres en 1977, impidiendo que el National Front desfilara. Fue lo más cerca que estuvo el punk rock de crear una revuelta propia.

El punk rock era raro. Una tormenta secreta que se convirtió en una tempestad pública. El punk rock era un timo consumista, todo negocios. Fue completamente entendido y confundido a la vez. Representó una educación completa. Era todo cambio, movimiento, nunca hacer lo que los demás esperan. Quemarlo todo, construir cosas mejores, cambiar situaciones, recrear tu propia persona. Y nada de eso tenía que ver con la moda.



CAPÍTULO 5

"Vivía siempre pendiendo de un hilo de rabia, una rabia que me comía. Todo lo que pasaba contribuía a esa sensación de rabia y desesperación. Pensé que el teatro podría convertirse en una arma, algo que le hablara a la gente como yo, a la gente que ha pasado por la infancia con una bruma roja frente a los ojos; la gente que quería destruirlo todo y hacer algo mejor"
Ewan MacColl, *Theatre Of Action*.

"Ya sabes que no valía la pena estar vivo en el '75 Ya sabes que no lo pasé muy bien en el '76 Pero el '77 lo ha cambiado todo para mí y para ti Y ahora dices lo que quieres decir Y haces lo que quieres hacer No puedo esperar al '78, ya sabes que no puedo esperar a ver que nos trae, Ya sabes que no puedo esperar a que sea el año '78 para ver quien muere y quien vive"
The Wasps, "Can't Wait For '78"

"Mucha gente cree que es bueno que los Buzzcocks y los Sex Pistols y los Gen X y todos – me encantan esos grupos, no me estoy metiendo con ellos – mucha gente cree que es magnífico que estén saliendo por la TV, pero no lo es, porque lo que te están dando está diluido, es mierda diluida. Todo el mundo está tan contento: oh, finalmente sale punk por la TV, oh, hemos ganado. Ni hablar habéis ganado, hermano. Ni hablar habéis ganado, hermana"
Alternative TV, *Alternatives.*

Llegado el año 1978, el punk rock se había vuelto irrelevante, predecible y soso. Mucho del ímpetu y del significado se había perdido. Los grupos de la new wave estaban haciendo cosas que incluso los grupos antiguos se hubiesen pensado dos veces. A los Clash los detuvieron disparando contra unas palomas, en lugar de disparar contra los políticos. Nada había cambiado. La gran promesa del punk rock no se había cumplido.

Como norma general, el punk rock se había estancado, aunque había excepciones. Grupos repartidos aquí y allá, o individuos que se negaban a ser absorbidos. Siguieron su camino e hicieron lo que quisieron. Grupos nuevos como los Fall o The Pop Group dijeron: piensa por ti mismo, hazlo tú mismo, recrea tu identidad, sé tu mismo. Eran de mente más abierta que los grupos habituales. Aprendieron de lo que tenían alrededor. No eran músicos.

Los Fall acabaron convertidos en una institución como cualquier otra, pero a finales de los setenta los Fall desafiaban todas las ideas de lo que un grupo de rock'n'roll debería hacer, de cómo debía vestir y sonar. Los Fall eran r'n'r, nadie más lo era.

Los Fall iban vestidos como la gente que espera el autobús para ir a trabajar a las seis de la mañana. Completamente natural, sin artificios, sin ángulos. Era una imagen brillante y completamente chocante. Los Fall sonaban como rockers que hubiesen vuelto a lo básico: un ritmo estridente e inmenso, guitarras rasgantes, teclados baratos resollando en la distancia. De forma natural acabaron haciendo rockabilly, la forma más pura del rock'n'roll, la más básica.

La estrella del espectáculo era Mark E Smith, el charlatán despotricador pero justo. Era único, un Bo Diddley de pub inglés, el maestro de las invectivas inventivas de Manchester. Era la sal de la tierra, el azote de los prudentes, nacido de pie y replicando, de espaldas al público, acosando al público, mofándose de él.

> *"Este rollo de la new wave me da risa. Me sorprende que la gente diga que la new wave no cambió nada ¿Qué esperabais que cambiara? Si quieres cambiar las cosas tienes que montar tus propios sistemas autónomos. Los grupos no lo entienden, salen y dicen: "Es todo lo mismo, es todo lo mismo", hasta que viene alguien y les ofrece 50.000 libras. Entonces dicen: "Qué bien, es todo lo mismo".*
>
> Mark E Smith, *Zigzag*, junio de 1980.

Para algunos, los Fall del principio eran demasiado difíciles y aburridos; es el *shock* de lo nuevo, que provoca que la visión se distorsione. Lo cierto es que en los últimos setenta, sólo Sister Sledge sacaron discos de pop más bailables y directos que los Fall de "It's The New Thing" y "Rowche Rumble". Su elepé del 79 *Dragnet* sigue siendo uno de los grandes álbumes del pop, todo instinto y sentimiento. Puro y desnudo Fall. Sin adornos ni fruslerías, sin trucos ni técnica, sin efectos ni afectación. Es extraño, borde, popístico, easy listening para gente difícil.

En los ochenta, a los Fall se lo habían puesto muy fácil y los fans, que les adoraban, se lo perdonaban todo. Ya no había desafíos ni amenazas. En su favor se puede decir que los Fall no dejaron nunca de cambiar. Por sus filas pasaron suplentes a perpetuidad. Y los Fall aún tuvieron sus momentos; discos como *Totally Wired*, *Fantastic Life*, *Slates* y *Hit The North* siguen siendo de lo más vital de los sonidos *underground* de los ochenta.

Cuando los Fall eran mejores era haciendo lo que nadie se esperaba: volviéndose glamurosos de golpe, estrenando una obra de teatro, empezando un club de fans, grabando versiones de los sesenta, participando en ballet. Lo

mejor de todo eran las entrevistas; los pensamientos del presidente Mark E, hombre del pueblo, aún siendo él mismo.

Grupos paralelos de los Fall llevaron la cosa aún más lejos. Compartían la expresión oral amarga y adusta típica de los Fall, las guitarras retorcidas y los teclados nerviosos. Eran todos igualmente anónimos, articulados y discutidores que aquellos.

Passage, el grupo del bajista Tony Friel, sacó un par de grandes EPs al final de los ochenta en el sello Object Music. "Taking My Time" de Friel es una de los grandes clásicos perdidos del pop: "*There's no use in catchphrases when you have no saving graces*"[7]. Martin Bramah y Una Baines formaron los Blue Orchids, uno de los mejores grupos del *underground* de los ochenta. Su momento más inspirado fue "Work", con un exagerado sonido metálico de guitarra y Bramah aullando y rechinando los dientes: "*Seremos los salmones nadando contra corriente, nadando contra la corriente de la vida… Tienes hambre, y en el fondo sabes de qué*". Los Blue Orchids podían ser coléricos, melancólicos, cínicos y nostálgicos. No llegaron lejos porque no eran guapos.

The Pop Group sí eran guapos y tenían el mejor nombre que puede tener un grupo pop. Ellos eran *el* grupo pop, no *un* grupo pop. Ellos eran pop, y nadie más lo era.

Es significativo que en los sesenta fuera Pete Meaden, y no alguien de la aristocracia *underground* del arte, quien acabó trayendo a la Gran Bretaña a Beefheart. También es significativo que en los setenta The Pop Group estuvieran poderosamente motivados y fueran autodidactas, en lugar de ser diletantes con carrera universitaria regodeándose en su rareza premeditada.

The Pop Group hicieron su impacto en 1978. Eran llamativos; soul boys extrañamente elegantes y serios, almas negras en trajes blancos. La *Peel Session* que The Pop Group grabaron en el verano del 78 fue asombrosa. Alguien luchaba al fin para liberar al pop, para tocar pop improvisado, algo diferente y desinhibido. Se suponía que el punk tendría que haber sido así, rompiendo las normas y poniendo en duda conceptos.

The Pop Group dijeron que eran los beatniks del mañana controlando su propio destino. Lo dieron todo y no dejaron que nadie les tomara el pelo. The Pop Group significaba formas puras y espontaneidad. Elementos primarios dispares fueron asimilados: hard bop, dub reggae, P-Funk, John Cage, James Brown, Last Poets, Beefheart, Gil Evans, Gil Scott Heron, Tim Buckley, Tom Waits. Eso en un momento en que la mayoría de grupos estaba tocando simple r'n'b acelerado.

[7] "De nada sirven los eslóganes cuando no se tiene gracia"

"Speak chain lightning/Words of blue glass
Smash the sound barrier/Catch the speed of light
Bury the sun and drink up/Drink up the night
Please don't sell your dreams
Paint a new sound/Strike a new colour
Catch a thought/Tears of dust swallowed by the air
Please don't sell your dreams"[8]

La poesía beat del principio de The Pop Group decía más que los eslóganes pontificadores y las diatribas que vendrían después. "We Are All Prostitutes" era igualmente memorable por su extremo y salvaje ritmo vanguardista *P-funk* que por su arenga sobre el Desgaste/Competición/Ambición/Fascismo de Consumo.

El primer single de The Pop Group, "She Is Beyond Good And Evil", está considerado con razón el definitivo disco de punk rock. Nunca pudieron igualarlo ¿Quién hubiese podido? Cuando más se acercaron fue en el pirata retrospectivo oficial *We Are Time*. "Genius Or Lunatic" y "Colourblind" son excepcionalmente y demencialmente melódicas, lo que irónicamente demuestra que The Pop Group fue uno de los grandes grupos de guitarras. Instrumentos estándar, sin normas, nuevos sonidos.

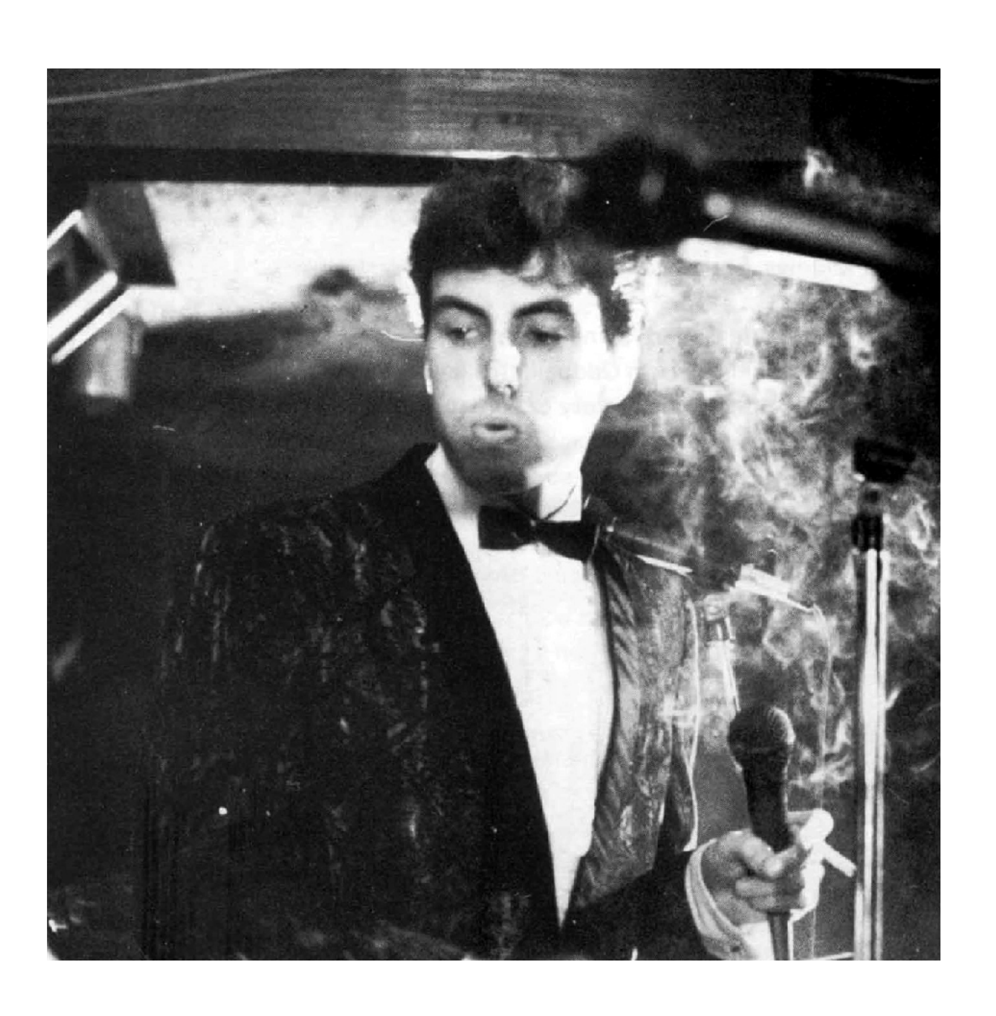
The Pop Group se desvanecieron en algún punto de los primeros ochenta, pero grupos escindidos mantuvieron la cosa con vida, mezclando formas musicales con fervor y talento natural. Simon Underwood formó Pigbag y John Waddington formó Maximum Joy, y ambos sacaron unos cuantos grandes discos para el fugaz y moderno sello Y de Dick O'Dell (el que fuera patrón del Pop Group). Gareth Sager formó Rip Rig & Panic y grabó algunas mezclas esotéricas con la futura superestrella Neneh Cherry a la voz y Rimbaud en la portada. Bruce Smith trabajó con las Slits y los New Age Steppers, mientras que Mark Stewart se quedaba en el lado militante trabajando con el productor pionero Adrian Sherwood, usando los ritmos más duros, la última tecnología y cualquier cosa que tuviera a mano para informar e incitar. Todo puede ser utilizado.

---

[8] "Pronuncia relámpagos en cadena / palabras de cristal azul / Rompe la barrera del sonido / Alcanza la velocidad de la luz / Entierra el sol y bébete/ Bébete la noche / Por favor no vendas tus sueños / Pinta un nuevo sonido / Golpea un color nuevo / Atrapa un pensamiento / Lágrimas de polvo que se traga el aire / Por favor no vendas tus sueños"



II. Razón Descarrilada



CAPÍTULO 1

"Helen levantó la vista y le miró. 'Tío, además de hablar tienes que actuar'".
Michael Moorcock, *The Great Rock'n'roll Swindle*.

"Un pionero debería tener imaginación, debería ser capaz de disfrutar de la idea de las cosas más que de las cosas por sí mismas".
Willa Cather, *O Pioneers!*

Subway Sect fueron lo mejor que salió del Punk Rock, y no hay más que hablar. Los primeros Subway Sect eran como algo sacado directamente de un relato de Truman Capote: agudos punks con pinta de duendecillo Puck, los más extraños y más sabios golfos que jamás hubieran participado en el pop. Tímidos, reservados, fríamente distanciados de todo lo que les rodeaba, hacían que su estilo destacara entre los demás. Su cantante Vic Godard era un caso único.

El rasgo más atractivo de Subway Sect era su rechazo al rock. Creían que el punk representaba cambio; creían que iba a alterar la naturaleza de la música, y de golpe se dieron cuenta de que solo iba a perpetuar el rock. Subway Sect querían más que eso, algo que fuese distinto.

Quizás los Clash cantaron: "*No Elvis, Beatles o Rolling Stones*", y hablaron de cambio y creatividad, pero al poco tiempo eran simplemente un sólido buen grupo de rock. Subway Sect querían acabar con el rock'n'roll, no insuflar nueva vida a un cadáver: *"Queremos cambiar las razones por las que se toca música rock. No queremos que sea rock porque sí, por hacer rock; queremos que sea un medio para comunicar ideas en lugar de un mero escape del aburrimiento"*.

Subway Sect fueron en contra del rock con su manera de componer. Trataron de hacer cualquier cosa que no fuera especialmente correcta. No usaban platos en la batería, las guitarras sonaban como si chocaran tapas metálicas de cubo de basura, y sus letras no se parecían a las de nadie. Vic Godard empezaba escribiendo un ensayo, y luego destilaba las palabras en una canción; sus letras trajeron ideas y palabras que en ese medio no se usaban habitualmente.

"Usamos palabras inglesas siempre que podemos, especialmente palabras inglesas que no suelen usarse en conversaciones, y menos aún en canciones. Como en "Eastern Europe": 'I shall take no more', en lugar de, no sé, algo americano como: 'I ain't gonna take it', o algo así. A veces América da la impresión de ser todas las cosas malas de Inglaterra unidas contra ti"
Sounds, julio de 1978

Con el tiempo, las letras de Godard se volvieron más simples, a veces de forma engañosa. Adoptó el estilo de los grandes compositores: Cole Porter, Irving Berlin, Johnny Mercer, gente por el estilo. Las canciones de éstos no estaban tan alejadas de lo que Godard trataba de hacer en plena explosión Punk Rock. Era un cambio natural con respecto al rock'n'roll. Godard dijo: *"Todo empezó a ir mal después de Chuck Berry, a pesar de que era un cantante y compositor brillante. Después de él… desastre"*.

La historia de Subway Sect es una de las más raras, y por tanto una de las mejores. Vic Godard y el guitarrista Rob Simmons empezaron tocando blues en la época en la que iban al instituto en South London, y continuaron haciendo canciones de la Velvet Underground en los túneles de metro de Hammersmith para ver qué era todo esa historia de tocar en público.

La primera aparición de Subway Sect en un escenario fue en el célebre *100 Club Punk Rock Festival* del lunes 20 de septiembre de 1976, junto a los Sex Pistols, los Clash y Siouxsie and The Banshees. Malcolm McLaren obligó a los Sect a ensayar durante doce horas seguidas antes de permitirles actuar. En escena, Subway Sect permanecieron inmóviles mientras Godard masticaba cacahuetes. En otra ocasión, en una fiesta, todo el público abandonó el concierto cuando los Sect empezaron a tocar puro ruido, machacando las guitarras a la vez que Godard recitaba poesía.

Llevaban uniformes escolares grises, o segunda mano de calidad. Les gustaban Abba, Debussy, Françoise Hardy y la Velvet. De entre sus contemporáneos, solo apreciaban a Wire y la No Wave de New York, Television y Richard Hell and The Voidoids, todos los que se alejaban del rock. El estilo de guitarra de Simmons era fracturado y mordaz, parecido al que practicaba Robert Quine de los Voidoids; Godard cantaba como un joven Marc Bolan.

Subway Sect compartían manager con los Clash, Bernie Rhodes, quien para bien o para mal continuaría siendo una figura enigmática junto a Godard durante los siguientes diez años. Subway Sect trataron de pasar desapercibidos y fueron pasados por alto cuando el Punk Rock subió a la superficie. Tocaron ocasionalmente con los Clash en directo, y formaron parte del destacado *White Riot Tour* durante la primavera del 77 junto a las Slits y los Buzzcocks. Quizás Subway Sect no eran capaces de afinar correctamente sus guitarras, pero hacían un jaleo que no superaba nadie. *"Vi tocar a Subway Sect y la verdad es que no me*

formé ninguna opinión respecto a ellos. Solo me cagué de miedo", dijo David Henderson de los Fire Engines.

Subway Sect tan solo consiguieron aparecer en las páginas de los periódicos cuando un chico llamado Henry Bowles murió tras ser echado por los gorilas de un concierto de Subway Sect en el The Bell de King's Cross, en octubre del 77. Rob Simmons fue uno de los testigos de la acusación, y su declaración llevó al encarcelamiento de dos de los gorilas.

> *"En el escenario, la normalidad de su atuendo y su intransigente rechazo de las técnicas rock del establishment provocan primero alienación y luego estimulación. El bajista Paul Myers y el guitarra Rob Simmons flanquean al cantante Vic Godard, las caras impasibles mientras trinchan ritmos angulares –Simmons mirando a un punto fijo en el techo, con la guitarra pegada a la barbilla, tocando a la vez guitarra rítmica y solista… Godard se encorva y contorsiona alrededor del pie de micro, su mano peinándose los cabellos en una paroxismo de introversión torturada, aparentemente ajeno a la audiencia que está a unos pocos metros de él… exprimiendo letras personales a la vez que puntiagudas en una voz temblorosa y estridente".*
> Jon Savage, *Sounds*, julio del 1978.

En la primavera de 1978, Subway Sect actuaron en París. Tocaron "Parallel Lines" tumbados boca arriba en el suelo, y Vic apareció en escena vestido de delfín y haciendo los sonidos apropiados. Muy apropiadamente, Nico también estuvo allí una noche. Como era lógico, el primer single de Subway Sect salió con retraso en el sello Braik de Bernard Rhodes, un sello que prometió tratar sólo con extremos y que tan solo llegó a sacar un disco. Pero al menos ese disco fue extremo.

El single "Nobody's Scared"/"Don't Split It", como todos los grandes singles de pop, captura el sonido de un momento particular: guitarra de puro ruido blanco y batería de explosiones dub mientras Godard gime: *"Todos somos prostitutas"*. "Don't Split It" es un rugido crudo y dolorido: *"No quiero cantar rock'n'roll"*, con armónica blues y piano aporreado de una sola nota.

Godard, perversa y típicamente, rechazó el single por ser *"repugnante"*. Se grabó un elepé que luego se abandonó. Bernard Rhodes dijo que no estaba a la altura. Godard dijo que no era tan bueno como el primer elepé de Television.

El segundo single de Subway Sect "Ambition"/"A Different Story", producido por el técnico de sonido de los Clash Mickey Foote, salió en Rough Trade en noviembre de 1978. Desde entonces se lo ha descrito correctamente como uno de los diez mejores discos de todos los tiempos. En el *NME*, Ian Penman lo hizo *Single de la Semana* junto al clásico "Life" de Alternative TV.

Exhortó: *"No esperes a que te digan lo muy importante que Vic Godard es; sólo maravíllate con su mezcla de Peter Noone y Kafka"*.

"Ambition" es pop impulsivo, compulsivo, espinoso: acordes poderosos, teclados baratos, seseos extraños, Godard y todas esas palabras suyas. "A Different Story", la acusación de Godard contra el rock y todos los caminos gastados, es un glorioso y barullero canturreo con silbido incluido: *"Nos oponemos a todo rock'n'roll"*. En la portada, Vic Godard parece perdido. En otra fotografía de la misma sesión le está abrazando un skinhead.

Para cuando salió "Ambition", Rob Simmons y Paul Myers ya no estaban en el grupo. Se juntaron unos nuevos Subway Sect para una prestigiosa gira con los Buzzcocks. Godard citaba el clásico northern soul de Nosmo King "Goodbye Nothing To Say" y el "Je T'Aime" de Jane Birkin como ejemplos de la dirección que le gustaría seguir con Subway Sect. Para que los nuevos Sect parecieran más un grupo real, Rhodes les compró jerséis rojos. Le había sido imposible conseguir Fred Perry verdes.

En marzo de 1980, Vic Godard y Subway Sect reaparecieron tocando northern soul. El *set* incluía una versión del "Landslide" de Tony Clarke y grandes temas de Godard como "Holiday Hymn", "The Devil's In League With You", "Split Up The Money" y "Happy Go Lucky Girls"; la última sería grabada posteriormente por Johnny Britton, otro fallido protegido de Rhodes.

El dueño de Postcard Records, Alan Horne, estaba entre el público en los dos *sets* northern soul del Music Machine, en Londres. Al poco tiempo, sus protegidos Orange Juice estaban grabando una versión de "Holiday Hymn", de la misma manera en que Subway Sect habían versionado el "Glory" de Television en 1978.

A los *shows* northern soul les siguió un nuevo single, "Split Up The Money"/"Out Of Touch", en el sello Oddball de Rhodes, a través de MCA. Unos meses antes había aparecido otro lanzamiento significativo de Oddball: "Dance Stance", el imponente primer single de Dexy's Midnight Runners. A Rhodes raramente se le reconoce por ello, pero su historial es impresionante: Subway Sect, Dexys, The Clash, Specials. En pocas palabras, Vic Godard y Kevin Rowland son las figuras más importantes e impredecibles del pop, y Rhodes es un factor común en ambas.

El primer elepé de Vic Godard, *What's The Matter Boy*, apareció en junio de 1980. El *What's The Matter Boy* de Godard y el *Searching For The Young Soul Rebels* de Dexys fueron los dos discos de aquel verano. Fue un gran verano para tener 16 años.

Con la excepción de la sensacional "Empty Shell" y la dolorosamente hermosa "Make Me Sad", las canciones del disco eran estándares de Subway Sect aligeradas e iluminadas por nuevos arreglos. El sonido es sobrio, y la producción de Rhodes extrañamente etérea. Hay sitio para respirar, y todo es

muy desenfadado. *"Su inocencia de chaval chiflado es solo la excusa para una* soulfulness *que fluye libremente"*, escribió Dave McCullough en *Sounds*.

Las excéntricas palabras de la magnífica "Empty Shell" adornaban la portada del single "Split Up The Money", y Julian Cope dijo que una versión de "Empty Shell" aparecería en un EP de versiones que iba a sacar con los Teardrop Explodes.

Godard, a todo esto, parecía extrañamente distante, desinteresado de su pasado y de su producto. Mantenía un saludable desprecio por cualquier cosa que tuviese una naturaleza mercantil o técnica. Vivía como un caballero desocupado en la casa de sus padres en Barnes; escribía canciones, apostaba a los caballos, miraba la televisión, leía, escuchaba *Radio 2* y swing de big bands.

> *"Me sentiría privilegiado incluso si estuviera en un empleo normal. Hacer un trabajo normal no sería ningún problema. Me gustaría ser lechero o cartero, porque me gusta trabajar al aire libre, y además podría charlar con todas las amas de casa".*
> *NME*, julio de 1980.

> *"Cuando Vic Godard se sienta en su habitación escuchando a Peter Skellern en su tocadiscos pasado de moda y medio estropeado, se le podría perdonar a uno el asumir que tras esa expresión claramente despreocupada yace una profunda e inquietante intensidad. Es más, uno tendría razón al asumirlo".*
> Mick Middles, *Sounds*, julio de 1980.

En enero de 1981, el mejor momento de Vic Godard "Stop That Girl", con acompañamiento de los Black Arabs, salió en Oddball a través de Rough Trade. "Stop That Girl" era una historia inspirada en el *Daily Star* sobre alguien a quien la novia le deja por otra chica. MCA se negó a sacarla por su letra ofensiva, y *Radio 1* se negó igualmente a ponerla. En cualquier caso, y continuando con la visión de Godard de canciones de MOR inventivo con grandes letras, el tema hubiese sonado mejor en *Radio 2*[9]. *"Tan sólo escucha ese acordeón sacado del mejor café parisino, y esos coros que son puro Abba… Y ahora debo decirlo, así que ahí va: CREO QUE VIC GODARD ES DIOS"*, dijo Dave McCullough en su crítica de singles. En la gran entrevista que siguió, Godard afirmaba que lavaba platos para ganarse la vida, que le gustaba la Familia Real, jugar al golf con Rob Simmons, y que odiaba a Elvis y a los Beatles.

---

[9] Al contrario que *Radio One* (la emisora pública que programa la música presuntamente innovadora, moderna o *fashionable*), la política musical de *Radio 2* se basa en *oldies*, *hits* antiguos para amas de casa, *jazz*, cantautores, baladas románticas, etc. El equivalente no-vomitivo de *Radio 80*, por poner un ejemplo.

"Desde fuera, se diría que se deleita en los placeres simples y que raramente piensa en nada más profundo. Extrae un placer sardónico en ser NORMAL. Solo alguien del montón, y nada más".
Dave McCullough, *Sounds*, enero de 1981.

Al poco tiempo, Godard regresaba metido en un traje de etiqueta y acompañado de unos nuevos Subway Sect metidos ya de lleno en el swing. Tocaron con la gente más insólita: Pere Ubu, John Cale, Bow Wow Wow. Vic daba la impresión de ser un nuevo Mel Tormé. Sus nuevas canciones eran menos obtusas pero muy *cool*, con mucha clase, atemporales.

Aquel verano, Bernard Rhodes empezó sus regulares noches del Club Left en el Whisky-A-Go-Go del Soho, con la idea de que fueran un fórum para la discusión, la conversación y la diversión. La música era estrictamente swing, bop y blues. La clientela era vana y culta. Godard tocó allí cada semana. Durante el día trabajaba en una hamburguesería MacArthur que había en East Sheen, lavando platos, haciendo hamburguesas, poniendo cintas de dub reggae y Sinatra para los clientes. Incluso llegó a casarse con la encargada.

El elepé *Songs For Sale* que apareció en 1982 fue un caso extraño. Las versiones eran superfluas, y el formato swing era estilizado y restrictivo. Las canciones de Godard se merecían algo mejor. Aquí es donde Rhodes le perjudicó. Alguien debería haber contratado a una estrella (Sade, por ejemplo) para que cantara las canciones de Godard.

En cuanto a las canciones, al menos cinco de las originales de Godard incluidas en el álbum son completos clásicos, y deberían ser más conocidas que cualquier cosa de Lennon y McCartney. "Be Your Age" incluso trae ecos de Gertrude Stein: *"Ella siempre dice que le disgusta lo anormal, porque es muy obvio. Dice que lo normal es mucho más complicado en su simplicidad e interesante"*.

Por unos instantes parecía incluso que Godard sería el último grito. *"Tu carrera parece estar cobrando mucho impulso últimamente"*, le comentó Chris Salewicz en el *The Face*. *"Eso no es culpa mía"*, le respondió Godard. Nunca llegó a cantar en *Top Of The Pops*, sin embargo. Tan solo volvió a desaparecer.

Un elepé retrospectivo apareció en Rough Trade a inicios del año 1985. Era una recopilación respetable, importante, que juntaba los primeros singles con dos grandes *Peel Sessions* de octubre de 1977 y diciembre de 1978. El diseño chapucero del disco ponía en evidencia una cierta falta de respeto, pero al menos mantuvo el nombre de Godard en circulación.

Mientras tanto Godard había estado grabando para Blanco y Negro, pero los patrocinadores de Warner Bros se negaron a publicar los resultados. Pasaría un año antes de que algunas de las canciones aparecieran en Él, un nuevo sello del antiguo director de Blanco y Negro Mike Alway. Pasarían otros seis meses hasta que Rough Trade sacase el elepé *T.R.O.U.B.L.E.*

T.R.O.U.B.L.E. llevaba grandes arreglos a lo John Barry en "Out Of Touch" y un adorable y perezoso swing en "Chainsmoking". Godard tenía una pinta excelente en la portada, con su abrigo y gorro de pieles, pensativo. Desgraciadamente, algunos de los otros arreglos de Simon Booth eran demasiado recargados y tendían a ahogar la voz de Godard; Booth no era Ivor Raymonde, la verdad. La última canción del disco, "I'm Gonna Write A Musical", era aparentemente el tema que abría un musical inspirado en Teophile Gautier que Vic había escrito.

Para promover el elepé, Godard fue devuelto a la vida. En marzo de 1986 hizo una gran sesión para *Capital Radio*. Después de comenzar con un murmurado *"Qué, tíos, ¿empezamos?"*, Godard dirigió a su grupo a través de grandes versiones de "Watching The Devil", "The Devil's In League With You" y "No Style". El sonido era jazzístico, ligero, poco denso. Alguien debería haberles obligado a grabar todas las grandes canciones inéditas de Godard allí y entonces.

Una actuación de regreso en el New Merlin's Cave de King's Cross fue cancelada misteriosamente. Circulaban todo tipo de historias. Godard acabó apareciendo en el Bay 63, bajo el Westway, en mayo de 1986. Se mezcló con la gente y deambuló por el club con pinta de estar perdido. En el escenario se quedó inmóvil, fumó, cantó algún estándar y desapareció una vez más. *"Vic tiene un trabajo normal ahora mismo. Está trabajando para Correos. Definitivamente ha terminado su relación con la industria discográfica, que le trató muy mal"*, dijo su madre en febrero de 1988.

Es una tragedia que Vic Godard y Subway Sect sean los Grandes Desconocidos. La gente aún tiene que darse cuenta de la importancia de Godard. Mostró caminos por los que el pop podía circular, dejó caer insinuaciones, soltó pistas. Está todo allí.

Godard no puede ser juzgado sólo en términos de productividad. Hay mucho más que aún está escondido, sugerido, abandonado a la imaginación de cada uno. Godard mantuvo el misterio encerrado. Todavía hoy es una excepción a la norma.



CAPÍTULO 2

"Si el amor era pasión, el odio tenía que ser obsesión".
Jeanette Winterson, *La Pasión.*

"Saber que alguien en este mundo
Se siente tan desesperado como yo
Saber que alguien en este mundo
Ama con una pasión llamada odio"
The Jam, "Start!"

El pop tiene que ver con singles, canciones solitarias, afirmaciones completas en sí mismas. Siempre ha sido así, y siempre lo será. Así que los Jam son el grupo pop más grande de la historia, pues eran el mejor grupo de singles de la historia. Ni Stones, Supremes, Beatles, Beach Boys, Buzzcocks o Blondie se les acercan.

Dieciséis dulces y agudos singles de éxito vertiginoso. Todos esos *hits* y todas esas apariciones en el *Top Of The Pops*. Pop positivo, palpable y poseído. Desde los acordes de combate con los que empieza "In The City" y las promesas incendiarias de "All Around The World" hasta el maníaco punk Motown de "Town Called Malice" y el ritmo pisoteante, sinfónico y celebratorio, de su canto de cisne "Beat Surrender".

Paul Weller, príncipe de la filípica, ocupa un lugar de honor en el panteón del pop pantera. Traje negro, camisa blanca, corbata negra, pelo corto a lo mod, blandiendo su Rickenbacker, agitando el brazo, masticando chicle, las venas a flor de piel, los dientes fuertemente apretados, una barbilla de cincel propulsándose hacia delante, moviéndose como un boxeador, saltando como una pantera. Allí, en la pantalla de televisión en la cima del *prime time*, tan elegante, tan astuto. Suficientemente astuto como para disolver su grupo cuando estaban en lo más alto.

"Quiero que todo lo que hemos conseguido sirva de algo, y odiaría especialmente vernos acabar viejos y ridículos como muchos de los demás grupos. Quiero que terminemos con dignidad. Lo que hemos construido HA SIGNIFICADO algo. Para mí ese algo implica honestidad, pasión, energía y juventud. Quiero que se conserve así, y que quizás sirva como pauta para que surjan nuevos grupos mejorando y expandiendo la idea inicial".
Paul Weller, octubre de 1982.

En cuanto a singles, en la línea que va de "Strange Town" hasta "Funeral Pyre" tiene lugar una permutación sin igual. Sonidos extraños y temas más extraños aún. Cimientos dub y un fino hilo de desilusión, disconformidad y discordia. La sombra de la soledad, del aislamiento, del no-conectar, del no-encajar, está siempre allí. "Funeral Pyre" era burlona, desagradable, mostraba a los Jam más feroces y huraños.

En cuanto a estrellas del pop, Weller es una de las más extrañas. Intenso, intensamente privado, atrayentemente humano, duro, heroico, falible. Cometió errores en público, pero siempre volvió a levantarse. Fiable como un zapato Dr. Martens, todavía podía sorprender y herir si se lo proponía.

Weller posee una fortaleza increíble. Cuando hizo falta se enfrentó a Sid Vicious, e incluso a un equipo de rugby entero. Es la estrella del pop con los principios más elevados. Cuantos más trucos y ardides publicitarios empleaban los demás, más moral y severo se volvía Weller. Acabó convirtiéndose en el Nuevo Puritano, pero seguía siendo tan divertido y glamuroso como el que más. Lo único que Weller decía era que el pop debía tener algo de sustancia. En eso predicó con el ejemplo, *hit* tras *hit*.

A Weller se le criticó por ser un hijo de vecino cualquiera. Cualquiera podría ser ese hijo de vecino. Pero hay gente que tiene vecinos extraños. Weller era natural tal vez, pero nunca normal. Algunos grupos han cultivado para sí mismos un aspecto corriente de manera ofensiva, pero la gente corriente no toca en grupos. Si lo hiciesen no irían todos vestidos igual.

De joven, Weller viajó a menudo de Woking a Londres, su tierra prometida, absorbiendo la atmósfera y grabando los sonidos. Julie Burchill se apropió de esa historia para el personaje de Susan Street en *Ambition*. En una ocasión, Weller se puso un delantal vuelto del revés para salir en *Top Of The Pops*. Y, lo que es más extraño aún, cuanto más éxito tuvo, más involucrado políticamente se volvió. Sus contemporáneos más célebres, al contrario, se deshicieron convenientemente de sus ideales y convicciones por el camino. A la gente corriente no le gusta la política. A la gente corriente le gustan las canciones de amor, material inocuo y discreto. Weller se mantuvo allí, despidiendo vitriolo y a la vez ganando una fortuna. La gente corriente nunca se lo perdonaría.

"Su cara era como una herida que necesitara vendajes. Las vendas habían sido arrancadas, el humor gentil, la tolerancia y la buena voluntad, así que lo único que quedaba visible era el dolor crudo y sangrante, la furia y la amargura más frustrada y terrible".

Tennessee Williams, *In Memory Of An Aristocrat*.

En el epicentro del ciclón del punk rock, Weller era un rebelde, un inadaptado. No encajaba con los más famosos de sus coetáneos, y en las quinielas de credibilidad punk rock ni se clasificaba. Intencionadamente lo empeoró todo con declaraciones juveniles faltas de tacto, pero hay que comprender que él no tenía detrás a ningún mentor enterado que pudiera indicarle qué decir.

Weller nunca hizo promesas de charlatán, al contrario: invirtió su dinero en editoriales (Riot Stories), sellos discográficos, estudios de grabación y siempre se preocupó en acabar sus actuaciones temprano para que los fans más jóvenes alcanzaran a coger transporte público hacia casa. Los actos pesan más que las palabras. A finales de 1989, Weller era uno de los pocos que organizaron conciertos con fines benéficos para los trabajadores de ambulancias en huelga, cuando cinco años atrás todo el mundo tocaba para los mineros.

Lo más extraño de todo es esa debilidad por lo mod que Weller ha tenido siempre, ese hábito que parece no apagarse nunca: "Supongo que se trataba de algo distinto, de algo nuevo. En aquella época, el 75, no había nada. Supongo que todo el mundo debía tomarme por loco. Empecé a escuchar a los Kinks y Who del principio. Me empezó a interesar la ropa, todos los aspectos. Incluso tenía una scooter bien arreglada con la que me movía por ahí. Era algo diferente. Era como si yo fuese el único que estaba metido en aquello; eso me hacía sentir bastante valiente".

En términos mod, Weller empezó siendo un *ticket*, un *state* que llevaba campanas y bambas de baloncesto, y terminó siendo el *face* definitivo, el dios mod. "Es algo muy personal, un poco como una religión. Todavía me considero modernista. Siempre tengo que intentar elevarlo". Progresión, éxito, rareza, todo encajaba; el *look*, la forma de vida, todo. Mark E Smith dijo: *"No hace falta ser raro para estar conectado. No hace falta ser americano para ser extraño. No hace falta ser extraño para ser extraño"*. Tan solo hay que echarle un vistazo a Beefheart en la portada de *Safe As Milk*.

Weller es el responsable del mal llamado resurgimiento mod del 79, lo que nunca fue su intención. El nuevo rollo mod era solo culto a una personalidad, el Movimiento Paul Weller. Todos ansiaban ser Weller. Tuvo gracia durante un tiempo, creó unos cuantos buenos discos de pop ruidoso, pero en realidad no significaba nada. Mucha de la gente involucrada en el tema era estúpida, ovina, bovina. El culto era completamente opuesto al verdadero espíritu mod. Los

auténticos descendientes directos de los mods eran los soul boys, con sus Fords nuevos, sus joyas ostentosas, sus flequillos largos ladeados, sus peinados con raya en medio, todos gastándose fortunas en lo último en ropa de marca y en discos recién publicados de soul y funk americano de importación.

Una consecuencia positiva de la revisitación masiva del fenómeno mod fue el aspecto educativo. Weller dirigió a sus jóvenes discípulos hacia delicias del estilo de The Action, The Creation, Colin McInnes, Adrian Henri, Joe Orton, Syd Barrett, 60's soul, *scooters* y trapitos elegantes. Weller abrió innumerables nuevas perspectivas para una nueva generación. Demostró que el pasado estaba allí para ser utilizado como trampolín hacia el futuro: *"No puedo rechazar lo que ha sucedido antes. Hay cimientos que debemos explorar"*.

El lado negativo de todo eso era que cada vez que los Jam tocaban en directo se enfrentaban a un feo mar verde. Parkas uniformes, parches, zapatos Shelleys y devoción ciega. Fans no-pensantes e insensibles, conformistas, perniciosos, canturreando estúpidamente las canciones en aquellas salas impersonales, gira tras gira.

> *"No vivas de acuerdo con los roles que se te han asignado.*
> *En tu interior hay mucho más de lo que muestras.*
> *Pero lo mantienes oculto, como todo el mundo.*
> *Te da miedo demostrar que te importa; eso te haría vulnerable.*
> *Así que llevas ese fantasma alrededor tuyo a modo de disfraz".*
> The Jam, "Ghosts"

Los Jam fueron la excepción que confirma la regla. Éxito comercial acompañado de crecimiento creativo. El clásico caso de madurar en público. Y en este caso, madurar no significaba limar las aristas. Así que los Jam, al final, resultaron ser más que un grupo de singles. Todos sus discos han envejecido mejor que los de contemporáneos más afamados como los Clash o los Banshees.

A pesar de que los Jam empezaron simplemente tocando ruido mod actualizado y primario, era pop primigenio, básico e instintivo, a su manera igual de catártico que The Pop Group o Birthday Party. Lo más destacado de *In The City*, el primer elepé del 77, eran "Away From The Numbers" y "Sounds From The Street", dos baladas tan bellas y dolorosas como "Don't Sell Your Dreams" de The Pop Group o "Six Inch Gold Blade" de Birthday Party. Dave McCullough dijo que Teenage Jesus & The Jerks, el terror de la *No Wave* neoyorquina, eran los Jam boca abajo, porque compartían la misma tensión a tres bandas.

La segunda colección de canciones del 77, *This Is The Modern World*, parecía algo menos petulante. La oleada de adrenalina que da título al elepé es un malinterpretado *"Que os jodan"* en tono de burla a sus detractores pasados y

presentes, pero de nuevo el plato fuerte del álbum son dos baladas. "Life From A Window" dice así: *"Contemplando un cielo gris, intento pintarlo de azul, azul adolescente"*. "I Need You" dice: *"Te necesito para que me mantengas sobrio cuando el mundo no parece tan grandioso, y es difícil, ¿sabes?"*. Hay algo enormemente triste y solitario en esas canciones. La rabia callada, la tormenta plácida.

Los Jam grabaron y desecharon un elepé antes de progresar hacia *All Mod Cons*. *All Mod Cons* de los Jam y *Chairs Missing* de Wire fueron los discos de 1978. Combinaban la mar de bien. Estéticamente, *All Mod Cons* es impecable, con sus dianas pop art y sus ingeniosos *collages* mod. La canción que más destaca es "Mr. Clean". En cuanto a hostilidad manifiesta y abierta, solo el "Mr. Suit" de Wire se le acerca: *"Estoy harto de que me digan cómo he de pensar, estoy harto de que me digan qué tengo que hacer, estoy harto de putos farsantes, tú lo has dicho, estoy harto de ti, no, no, no, no, no, Mr. Suit"*. La ambientación de "Mr. Clean" son unos arreglos irónicamente dulces y cálidos a lo *Rubber Soul*. Es una canción ambigua en la que no queda claro si Weller se lanza a la yugular de los pijos de colegio privado o de los chicos modernos de colegio público que han traicionado sus raíces. O de los dos a la vez.

Justo antes de que saliera *Setting Sons*, en septiembre de 1979, los Jam y Joy Division, como dos torres eléctricas gemelas, aparecieron juntos en el programa televisivo juvenil *Something Else* tocando respectivamente "When You're Young"/"Eton Rifles" y "Transmission"/"She's Lost Control". El movimiento y la amenaza implícita de ambos grupos fue remarcable. Tenían mucho en común; los dos eran elegantes, limpios, duros, privados, apasionados. Todo encajaba.

Cuando *Setting Sons* apareció a la vez que el *Dragnet* de The Fall, resultó extrañamente natural relacionar los dos álbumes. Hacían una buena combinación. *Setting Sons* demostró que los Jam estaban a la altura de los grupos nuevos más vitales, a pesar de que el elepé contenía pocas sorpresas. *Sound Affects*, de 1980, es mucho más gratificante y raro y profundo. Es un disco más fracturado y complejo, y contiene algunas de las canciones no-de-single más poderosas de Weller. "Pretty Green" une Joy Division con los Kinks. "Scrape Away" es PIL y Beatles; música de baile brillante que tiene algo que decir, con un inmortal canto de *Pace! Pace! Pace!* ¿Ritmo? ¿*Speed*? ¿*Paz* en italiano?. En la portada aparecía el mismo fragmento de Shelley que Marie Lloyd, la reina del Music Hall, recitó durante un piquete de los teatros de Londres.

En los ochenta, Weller había abandonado por completo las canciones que eran simples historias de observación social. Las canciones del nuevo estilo eran más abstractas, más directamente desafiantes, como la anti-fascista y anti-moda "Set The House Ablaze": *"Creo que hemos perdido nuestra percepción. Creo que hemos perdido de vista las metas por las que deberíamos estar luchando. Creo que hemos perdido la razón. Nos tambaleamos ciegamente, y aquella visión debe ser restaurada"*.

En 1982, cuando el single "Town Called Malice"/"Precious" arrasó en los *charts* hasta llegar al número uno, los Jam volvieron al *Top Of The Pops*. Weller escudriñaba el terreno escondido tras un flequillo peinado con raya en medio a lo Steve Marriott y blandía una Rickenbacker en la que había pintado una rosa roja. Era una completa reivindicación.

> *"A los débiles y a los innobles, a todos aquellos cuyas mentes están fijadas en lo propio y la propiedad, les conviene encogerse ante la mirada censuradora del rico y arriar el sagrado emblema. ¡Izad entonces el estandarte escarlata bien alto, pues a su sombra debemos vivir o morir! ¡Aunque los cobardes retrocedan y los traidores se burlen, aquí mantendremos ondeando la bandera roja!"*
> Jim Connell, *The Red Flag*.

Fue raro reencontrarse con Weller en el momento en que estaba en la cima del éxito, con el cabello mod muy corto y una sudadera Lonsdale, tocando para el CND y *The People's March For Jobs*, incómodo e inquieto. Acabó poniéndolo todo en su siguiente álbum, y fue un proceso doloroso. La colección de canciones de aquel *The Gift* era espectacularmente rítmica y estridente, como demostraba la adaptación del clásico northern soul "So Is The Sun" de The World Column, retitulada "Trans-Global Express". Un elepé clásico de soul que confirmó las teorías de Joe Strummer: Weller acabaría siendo uno de los grandes cantantes soul. Pero el momento de parar había llegado.

> *"Si pretendes continuar componiendo buenas canciones tienes que reorganizar tu entorno y tu circunstancia de vez en cuando"*.
> Paul Weller, *Smash Hits*, noviembre de 1982.

Tras separar a los Jam, Weller regresó en 1983 con The Style Council, un grupo de trato más fácil y con una estructura menos organizada. No era posible apasionarse y ser partisano con ellos de la misma manera que era posible creer en los Jam. Pero, aún así, los Style Council tuvieron sus momentos: "Speak Like A Child", "Long Hot Summer", "A Solid Bond In Your Heart", "My Ever Changing Moods", "You're The Best Thing", "Walls Come Tumbling Down", "The Lodgers", "Life At A Top People's Health Farm"; una ristra de grandes singles pop. Más de lo que muchos consiguen.

Con The Style Council, Weller trató por todos los medios de distanciarse de los Jam. Se regodeó en cada capricho. Se aprovechó de la libertad que acababa de estrenar. The Style Council podían parecer inconsistentes, pero consiguieron hacer grandes cosas mezclando tendencias y combinaciones. The Style Council a veces se encontraron con que no daban en el blanco. A veces sonaron forzados. A veces daban vergüenza ajena, simplemente. Sin embargo, valía la pena saber que Weller estaba allí fuera haciendo lo inesperado.

Los mejores The Style Council acertaron siendo absurdamente perversos, un grupo de entendidos que disfrutaba confundiendo a la gente. La primera cara del odiado último elepé de Style Council de 1998, *Confessions Of A Pop Group*, nos muestra al Weller más creativo y terco, siempre llevando la contraria. "The Piano Paintings" es una infusión de Debussy, Curtis Mayfield, Burt Bacharach, Donald Byrd, los Beach Boys y la MJQ, y eso es una infusión extraña donde las haya. En cualquier caso, vale la pena comprarse el disco tan solo por la clase que tiene esa portada.

Que The Style Council continuaran con una fiel versión del clásico himno deep house "Promised Land" de su contemporáneo Joe Smooth probaba de nuevo que Weller seguía receptivo a nuevas evoluciones, consciente de lo que sucedía a su alrededor, y siempre dispuesto a probar algo nuevo.

Después de haber disuelto a The Style Council, el retorno de Weller en 1990 reclamando su corona fue impecable. Para entonces ya se alababa a la gente que mezclaba sonidos y estilos, aunque Weller había sido ridiculizado en el pasado por hacer exactamente lo mismo. Su sentido de la oportunidad fue brillante.

En la primera aparición pública del Paul Weller Movement fue fascinante ver desde tan cerca a Weller tocando. Parecía imposiblemente joven, sano y *cool*. Volvía a lucir un inmaculado corte de pelo mod, *sta prest* y un polo casual continental, y daba la impresión de sentirse seguro de sí mismo, enérgico, dándolo todo, ejecutando solos a lo Ernest Isley y *breaks* estilo Kenny Burrell.

No era difícil cogerle cariño, teniendo en cuenta que los Jam habían sido el grupo más frío en directo, voluntariamente no comunicativos, como Kraftwerk, el definitivo grupo mod alemán. Curiosamente Weller *El Vencedor* sube a cimas más altas, de algún modo, por alguna razón. *"Porque aún tengo fuerza, y no tiene ningún sentido dejar de empujar"*.

El hecho que los noventa empezaran con Weller celebrando su renacimiento, dirigiendo su nueva visión mod hacia el 2000, cuando todos sus coetáneos punk estaban viejos y gordos, vendiendo cerveza y tejanos para los USA, fue otra de esas pequeñas ironías de la vida. Al menos hay algún futuro en el sueño de Weller.



CAPÍTULO 3

"Él era yo —él era cualquiera de nosotros, hijos de una madre Nosotros— tan fuertes como deseáramos Tal y como sabíamos que podíamos ser Y él bramando batalla y prometiendo redención".
Brendan Behan, *Tribute to Jim Larkin*

"Era un gran caballero, uno de una larga estirpe de nobles sin títulos, y mostraba su orgullo y el esplendor de su raza en cada una de las acciones de su larga vida. Está incluido en este libro porque su propia bravura nace de un impulso tan irresistible de divertirse que hace imposible el excluirle. Era un excéntrico tan sólo en el sentido que todos los caballeros son excéntricos, y con ello quiero decir que sus gestos no están diseñados para adaptarse a los convencionalismos o a la cobardía de la muchedumbre".
Edith Sitwell, *The South American Wanderer* (de *English Eccentrics*)

El aventurero y naturalista del siglo XIX Charles Waterton, el trotamundos de Sudamérica, era un personaje remarcable, un cortés santo de ideales elevados y extraño peinado mod, inmortalizado por haber montado una vez a lomos de un cocodrilo. El Dr. Dolittle original, el primer gran conservacionista, vivía completamente devoto a su arte pero a la vez fue durante toda su vida un bromista incorregible y un enemigo declarado del *establishment*.

Julian Cope, ese encantador y enloquecido charlatán, admitió que Kevin Rowland era lo auténtico, un excéntrico de verdad. Y si lo juzgamos según los estándares del pop, aún más. Pues Kevin Rowland ha sido responsable de las mejores canciones, las imágenes más poderosas, los actos más bravos jamás realizados en el pop. Ser el mejor, el más fuerte, el más bravo, en un medio donde son norma la cobardía, la claudicación y la estupidez es ser raro.

La gente no deja de repetir: *"¿Quién se cree que es ese Kevin Rowland?"* La gente no puede, ni ha podido nunca, comprenderle; y esa es su belleza. Dueño de sí mismo, el aventurero del soul, un trotamundos que nunca puede ser maniatado y que se arriesga, que nada contra corriente, siempre desconcertando a la gente, moviéndose de una cosa a otra.

Rowland es la persona más provocativa que hay en el pop. Nadie es tan atrevido. Sea secuestrando los masters del primer elepé de los Dexys para acabar renegociando su contrato con EMI, uniéndose al piquete que ocupaba la puerta de las imprentas Warrington de Eddie Shah, atormentando a Bowie o repartiendo retribución divina cuando le pegó una paliza a un periodista musical en Oxford Street a plena luz del día, sus acciones hablan por sí mismas.

Como dijo el padre J. Wood, el hombre que documentó las interminables proezas de Charles Waterton: "Podemos asegurar sin temor que el mundo sería mucho mejor de lo que es si esa excentricidad fuese más común".

Genesis P. Orridge dijo que Dexy's Midnight Runners era un gran nombre mod: Johnny Rainbow, rey de los mods, murió de una sobredosis de dexedrinas. El hecho de que los Dexys aparecieran en medio de un mal llamado renacer de lo mod es irrelevante, como lo es el contexto Stax/60's soul. Dexys eran soul en términos de fuerza emocional. Eso no tenía que ver ni con pasados ni secciones de metal, solo con sentimiento.

En 1979, tras declinar una invitación para unirse a la Two Tone de los Specials, los Dexys decidieron asociarse con el irascible bribón Bernard Rhodes. Declararon: *"Nos gustó el hecho de que todo el mundo pareciera odiarle. Cuando alguien es odiado por tanta gente quiere decir que algo bueno debe tener"*.

"Dance Stance", el single de debut de Dexys, se lanzó al final de 1979 en el sello Oddball de Rhodes mediante EMI. Desde "Anarchy In The UK" no había habido una canción con un impacto inmediato tan espectacular. Nuestro hombre Rowland iba en serio; obviamente no se trataba de un desenfadado e inofensivo grupo de baile. Dexys tenían algo que decir, algo clavado que necesitaban expulsar. El segundo single, "Geno", un merecido tributo al agitador héroe mod, llegó al número uno de las listas al poco tiempo. Al igual que los Jam, Dexys demostraron que uno puede llegar a lo más alto, convertirse en la flor y nata, sin hacer concesiones. Allí arriba en el *Top Of The Pops*, Rowland probó que era posible ser a la vez una estrella del pop y un intérprete ardiente, que era posible tener al mismo tiempo éxito de ventas y música con mensaje.

La primera imagen distintiva de Dexys era muy poderosa. Parecían duros y heroicos matones de barrio, algo así como estibadores de *La Ley Del Silencio* a los que no hiciera falta prestar atención a las palabras del Padre Barry: *"Espero que nunca rebajes la magnífica llama de tu indignación. Incluso cuando aprendas, como has aprendido, que también va a quemarte un poco"*.

Con sus *donkey jackets*[10], abrigos de cuero, gorros de lana, mostachos y bolsas de deporte, el *gang* Dexys viajó en tren sin pagar billete, esperó en cafés bebiendo té, cantó “Sex Machine” por las calles, y se enfrentó a llenos totales en sus conciertos con su *Intense Emotion Revue*, exigiendo respeto, sin necesitar amigos. Era material serio y extraño, pero a la vez una experiencia completamente enriquecedora y gratificante.

El álbum de debut de Dexys de 1980, *Searching For The Young Soul Rebels*, es el disco más fuertemente individual, vital y poderoso que existe. Ningún otro disco se le acerca. Todo lo que es especial de la vida está allí: emoción, experiencia, sabiduría, lo que sea. Todo lo que es especial del arte está allí: creatividad, carácter, sustancia, alma, misterio, *glamour*, lo que sea.

Sobre todo ello flota una promesa de redención. La lucha puede vencerse. Hay ese aspecto casi religioso, catártico, limpiador. Al purgarse a sí mismo mediante las canciones, Rowland permite que el oyente se sienta emocionalmente involucrado y espiritualmente renovado. La extrema intensidad emocional del disco es extraordinaria. ¿Cómo puede alguien dar tanto de sí mismo, cuando tanta gente evita expresar sensaciones reales y crudas?

Las canciones de Rowland van perfectamente al grano. Cada vez que tiene algo que decir, da un paso adelante y lo dice. La incomparable “Burn It Down” dice más de la política sobre Irlanda del Norte que siglos de estudios. No hay basura metafísica, no hay rodeos ni zarandajas. Como Kerouac, escribe sobre sus experiencias, lo que ha sucedido, lo que conoce: El ejemplo perfecto de esto es “I Couldn’t Help It If I Tried”, el punto más brillante del disco, que trata de la ocasión en que Rowland organizó una huelga en un fábrica y sus compañeros le dejaron solo. La interpretación de la canción en el programa *Something Else* en noviembre de 1980 debe ser la actuación televisiva más cargada de emoción dramática de la historia. El tipo de experiencia que se queda contigo para siempre.

Alguna gente encontró el álbum difícil de digerir. Más gente aún fue alienada por el siguiente single “Keep It Part Two (Inferiority Part One)”, con la forma de cantar torturada de Rowland y la opresiva, incómoda sensación de estar al borde de la locura que rodea a la canción. “Keep It Part Two” es probablemente la canción más potente de Rowland, y la menos valorada. Pocas veces un disco de pop ha sido más extremo y desnudo. Uno de los singles más grandes de la historia.

---

[10] Abrigo clásico de los trabajadores ingleses al aire libre —barrenderos, albañiles…— parecido a un tabardo marinero pero con una pieza rectangular de piel impermeable añadida en los hombros. Otro favorito skinhead.

El single marcó el final de aquella encarnación de Dexys. El grupo entero empezó a tener delirios de grandeza y finalmente acabó tomando otro camino. Sin Rowland, claro, no eran nada. Solo el trombonista Big Jimmy Patterson, el "carpintero de la vida" (como lo llamaba Rowland), se quedó a su lado, dispuesto a encarar el siguiente desafío. Como dijo Rowland acertadamente: *"Creo que tiene que cambiar cada año. Quiero que sea siempre cambiante y siempre un reto. No solo la música sino también el grupo, todo. Siempre un reto y también un poco amenazante de vez en cuando"*.

El *look* Dexys de 1981 era muy físico: zapatillas de boxeo, sudaderas con capucha, colas de caballo. Parecían una mezcla de monjes y boxeadores. El énfasis se puso en la disciplina y el entrenamiento. El *gang* Dexys salía a correr unido, y mediante ese esfuerzo compartido se construía un auténtico espíritu de equipo, un reflejo de la responsabilidad colectiva y el espíritu de lucha. Tales actividades sirvieron también para aumentar el aislamiento de los Midnight Runners. Eso les convenía. Necesitaban continuar siendo los marginados de corazón salvaje, alejados de todos los demás.

Rowland utilizó todos los medios a su alcance para proyectar emoción y para comunicarse. Las exigencias físicas, mentales y espirituales que Rowland pidió de su equipo eran una parte más del todo. *"Cuando escuchas este disco, ¿Te convence de que todo el mundo involucrado en él cree lo que está diciendo?"*. Rowland se dio cuenta acertadamente de que todo podía ser utilizado. Escribir, grabar y actuar son solo una parte del pop, y mucha gente carece de la imaginación necesaria para llevar el tema más allá. Un solo anuncio de Dexys podía generar más excitación que la que muchos grupos consiguen en su carrera entera.

Rowland reflexionó mucho sobre su arte. Se lo tomaba en serio, pero nunca perdió la perspectiva. Previamente se había tomado su peinado de forma igualmente seria, así que en el fondo se trataba solo de su forma de ser. Como decía en la cubierta de "Liars A To E": *"Por supuesto, nunca podrá ser realmente importante o cambiar el estado de las cosas, pero al menos no hace falta que sea tan orgullosamente desechable. Conozco discos que dan fuerza. He oído discos que inspiran a la gente a SER quien o todo aquello que deseen. Tengo discos que tienen el poder de hacerme llorar. Discos para ESTAR a tu lado o contigo —posesiones verdaderamente preciosas—. La ambición de los Midnight Runners es hacer discos que tengan ese valor"*.

La resistencia de Rowland frente a las reglas del rock siempre hizo que los *shows* de Dexys fueran algo especial. Siempre lograban actuaciones memorables, y cada una de sus apariciones era un acontecimiento. El formato estándar del concierto de rock es un anatema, e incluso así muy poca gente se opone a sus rituales e intenta perpetrar algo más individual y extremo. La respuesta de Rowland, el *Dexys Projected Passion Revue* de 1981, era un vodevil

excepcional, con comedia y diálogos, bailes, sonidos *freestyle*, soberbia teatralidad y nada más que soul por parte de Dexys.

A partir de la *Projected Passion revue*, el carácter de los Dexys de 1982 evolucionó hacia algo natural, puro. Las nuevas raíces mezclaban jazz, folk y soul, con una tendencia hacia la instrumentación acústica tradicional. El siguiente single, "The Celtic Soul Brothers", estaba a medio camino entre los Chairmen of The Board y el "Rag Mama Rag" de The Band. El nuevo *look* eran todo petos, como emigrantes de *Las Uvas De La Ira* o vagabundos de Woody Guthrie, con un Rowland parte fugitivo solitario y parte desarrapado cómico gitano.

"The Celtic Soul Brothers" no tuvo tanto éxito como se esperaba, pero su sucesor "Come On Eileen" fue enorme; uno los singles mejor vendidos de la historia. La canción estaba en todas partes; se pinchaba en todas las fiestas. Voces jóvenes y borrachas se unían para aullarla, sin percibir la ironía: "Esta gente de por aquí tiene los ojos aplastados, hundidos en caras resecas por el humo. Están totalmente resignados a su suerte, pero no nosotros, no nosotros. Somos demasiado jóvenes y listos".

Todos los que compraron "Come On Eileen" pensando que era una canción alegre debieron sufrir un *shock* al escuchar el elepé *Too-Rye-Ay*, con su fervor religioso, exorcismos y contenido incendiario. Se podría argumentar que *Too-Rye-Aye* habría sonado mejor de haber sido grabado durante la época del *Projected Passion Revue*, pero eso importa poco. Una canción como "Until I Believe In My Soul" es drástica y dramática como pocas cosas lo son, y en cuanto a discos pop, *Too-Rye-Ay* es uno de los mejores.

El elepé demuestra que Rowland es el más humano de los compositores, quizás porque llegó tarde a la música. Rowland ha deambulado por todas partes, ha visto mucho, hecho mucho. Conoce y comprende a la gente: *"Es difícil imaginar a mendigos cuando eran jóvenes*". En canciones como "Old" o "I'll Show You" se nota un respeto subyacente, un cariño genuino hacia los ancianos y los chicos de "aquellos tiempos", los que eran tan fardones y tan duros, aquellos a los que todo iba bien pero acabaron creciendo para no ser nada. Rowland dijo: "Siempre he tenido debilidad por los chicos de la canción porque aún conservan lo que tuvieron y todavía está allí, de manera natural".

En septiembre de 1985, después de una ausencia de dos años y medio, Dexys volvieron a efectuar un regreso espectacular con lo que sería su encarnación más controvertida hasta el momento. El nuevo *look* era muy limpio y sencillo. Los viejos petos se substituyeron por ropa clásica y de calidad: trajes Brooks Brothers, camisas de algodón, mocasines, *brogues*. Como los mods originales, Dexys adoptaron un aire de anonimato y respetabilidad, camuflaje fino y urbano. En el contexto del pop, era completamente escandaloso y hostil.

"Todos los roles obvios se habían abandonado o estaban siendo representados por expertos, pero tuve un golpe de suerte. En lugar de optar por la rareza, formalicé y exageré la vestimenta de un vendedor de bonos. Llevaba ropa Brooks Brothers planchada cuidadosamente, corbatas sobrias pero lujosas, usaba guantes y un pequeño paraguas firmemente plegado. Mis modales eran elaborados y demostré un gran horror a la más mínima ruptura de lo convencional. Fue todo un éxito. Me invitaron a todas las fiestas".
Nathaniel West, *L'Affaire Beano*.

El tercer elepé de Dexys, *Don't Stand Me Down*, era tan perverso y polémico como siempre. El mejor y más provocativo Rowland. No es un disco difícil, sino profundo y gratificante, lleno de belleza y fuerza. En él hay metidas innumerables cosas.

Como dijo Rowland: "El elepé es una declaración completa, una pintura completa, una colección completa de pensamientos e ideas y sensaciones y conocimientos que he experimentado a lo largo de estos últimos dos años. Está todo allí en blanco y negro, y todo lo que quiero plantear está allí".

Las conversaciones que se desarrollan en el disco entre Kevin Rowland y Billy Adams provocaron una confusión notable, y es difícil entender la razón. Las conversaciones son solo algo distinto, algo que sale de lo ordinario. Oscar Wilde empleó el mismo truco dramático en *El Crítico Como Artista* y *La Decadencia De La Mentira*. Dexys lo habían hecho antes en su remarcable "Reminisce Part One" de 1983. Era divertido y encajaba a la perfección.

Desde la frase que lo abre —*"Hacer concesiones es oír hablar al diablo"*— hasta la frase que lo cierra —*"Esto es una protesta"*— Rowland está en magnífica forma. Más sabio, más astuto, más maduro pero no más calmado. Aún había temas que argumentar y gente que desenmascarar. "This Is What She's Like" es ópera clásica. Once minutos de puro drama musical, con un gran apogeo que dice *1-2-3-4* después de siete minutos iniciales. Rowland utilizó la canción como un vehículo para hablar de "ella", pero al mismo tiempo para señalar a los sectores de la sociedad que encendían su ira. La lucha de clases continuaba con toda su furia.

Para alborozo de los detractores de Dexys y antiguos enemigos mediáticos, *Don't Stand Me Down* no vendió tanto como debía, en parte porque Rowland se negó a seguir las reglas del juego. La respuesta de Rowland fue típica: "¿Éxito? El elepé era un éxito el segundo en que abandonamos el estudio". Rowland se vengaría al siguiente año, de vuelta en el *Top Of The Pops*, vestido como un romántico matador o *bailaor* español, cantando "Because Of You", la sintonía demencialmente pegadiza de la comedia de la BBC *Brush Strokes*.

En 1988 Rowland reapareció como artista en solitario, con pinta de *latin lover* y la encarnación más desconcertante, zapatos inmensos y su puñado de canciones más extrañas. Rowland era *The Wanderer*, pero la gente aún esperaba que fuera el joven airado. El elepé de Rowland en solitario sonaba curiosamente tradicional, como una mezcla de country y doo-wop. El tipo de cosa que haría Jonathan Richman, un inconformista similar, mezclando Dion y Waylon.

Rowland decía *baby* continuamente, sonaba relajado y tenía a Deodato, el discípulo *sixties* de Miles Davis y decano del 70's disc*o*, como productor. La mejor canción era "Walk Away". Quizás porque la manera en que al inicio Rowland dice *"Y esta es la forma en que ella camina"* es brillante, uno de esos momentos clásicos del pop. Genesis P. Orridge dijo que "Walk Away" sería perfecta para la escena en que el héroe apuesto finalmente anda hacia la chica y la invita a bailar. La canción es en sí misma toda una película.

Incluso los discípulos de Dexys se quedaron desconcertados. Rowland había confundido incluso a los más fieles, y probablemente ni se había dado cuenta. El luchador más grande de todos los tiempos: ¿Dónde irá? ¿Qué hará?

> *"Qué sabemos, aparte de que tenía una manera de hacer algo, y tenía un amor hacia ese algo tan grande que nunca en su vida lo comprometió haciendo concesiones ni lo decepcionó ni olvidó".*
> Dorothy Baker, *Young Man With A Horn*.



EPÍLOGO

"Todavía vamos un paso por delante de vosotros".
The Fall, *Live At The Witch Trials*.

"El arte, en su ejecución y dirección, depende el tiempo en el que vive, y los artistas son criaturas de su época. El arte más elevado será aquel cuyo contenido conciente presente multiplicados los millares de problemas del momento, el arte que ha sido hecho pedazos por las explosiones de la semana pasada, aquel que constantemente trata de recolectar sus extremidades tras el choque de ayer".
Richard Huelsebeck, *Manifiesto Dadaista*.

Y así son las cosas. Y así serán, mientras algunos se sigan sintiendo fuertes. Mientras algunos continúen actuando de manera extraña. Individuos, movimientos, ideas, acciones. Gente obsesiva yendo a su aire. El tema de la "*O*" otra vez, naturalmente.

Imaginad cada nueva desviación, cada una de sus consiguientes respuestas y ramificaciones, todas ellas empapadas del verdadero espíritu obsesivo. Como debería ser. Como a veces es.

Parece que está claro, ahora. No tengas miedo a atreverte, atrévete a dar miedo. Atrévete a ser raro, y eso podrá llevarte a cualquier lado. Aprovecha el momento, aprovecha cualquier cosa. Está todo ahí, listo para ser usado.

El cambio es constante. Es algo continuo. Recordad lo que dijo Kerouac: *"Siempre hay algo más, un poco más allá, nunca termina"*. ¡Oh, pioneros!


LA ESCUELA
MODERNA
el terrror